



В. ШЕРСТОБИТОВ
У ИСТОКОВ ИСКУССТВА





ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» МОСКВА 1971



В. ШЕРСТОБИТОВ

У ИСТОКОВ ИСКУССТВА



В. ПЕРВООБРАЗНИК

Под редакцией и с предисловием
Л. Б. ПЕРЕВЕРЗЕВА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Природа искусства занимала мыслителей и художников во все времена, однако специальный интерес к его истории, поискам его истоков и корней, иными словами,—интерес к проблеме его происхождения резко повышался всякий раз, когда искусство современной эпохи переживало критические фазы своего развития.

Радикальные изменения традиционных форм художественной практики, новые творческие методы и критерии оценки всегда нуждаются в каком-то теоретическом объяснении и обосновании с политической, культурной и эстетической точек зрения. Как правило, в подобных случаях на сцену выходят несколько различных соперничающих художественных группировок, каждая из которых стремится доказать правоту своих, новаторских или консервативных, взглядов и притязаний и утвердить тем самым необходимые идеалы и нормы отношения к предмету своей деятельности.

Самый простой и легкий способ состоит в отыскании подходящей исторической аналогии — иногда действительной, но чаще воображаемой. Охотнее всего прибегают в таких случаях к ссылкам на примеры из седого прошлого, связанные с представлением о наиболее аутентичных образцах и первородных, изначальных принципах, лежащих в основе общечеловеческой художественной культуры. Где же находится сама эта основа?

На протяжении многих столетий для всех образованных европейцев средоточием таких ценностей и принципов был мир Древней Эллады. В разные времена и по разным поводам к нему апеллировали:

деятели Возрождения, утверждавшие гуманистическую концепцию человека, как меры всех вещей в борьбе с аскетическим учением церкви о неискоренимой греховности и тщете его земного существования,

духовные лидеры Французской революции, выдвигавшие идеалы гражданской доблести и суровой простоты в противовес утонченному гедонизму и безнравственной роскоши аристократии галантного века;

реакционнейшие профессора Императорской Академии художеств, пытавшиеся задержать развитие демократических новаторских тенденций в русском искусстве второй половины XIX века.

Сегодня подобные попытки представляются нам глубоко наивными, неуклюжими и жалкими; уже Карл Маркс, отдавая должное немеркнущему обаянию искусства древних греков, указал его историческую ограниченность и высмеял саму мысль о возможности возврата человечества к поре его «раннего детства».

Дальнейшее изучение античной культуры — и здесь уместно напомнить о крупных заслугах русской и советской эллинистики — существенно расширило и конкретизировало наши представления об истинном содержании и значении ее художественных памятников. Благодаря этим исследованиям мы можем достаточно хорошо понять, каким образом те или иные элементы греко-римского искусства (но никогда все оно в целом) могли служить знаменем социальных и художественных групп, столь различных по своим целям и убеждениям.

Надобно особо подчеркнуть, что продолжительная гиперболизация места и роли античного наследия во многом происходила из твердой уверенности, что культура Эллады представляла собой во всех отношениях уникальное, не имевшее прецедентов явление. Естественно, что и вопрос о происхождении искусства решался в этих условиях без всякого труда. Именно греки, и никто иной, впервые в истории явили нам непревзойденные в своей величавой красоте шедевры изобразительного, архитектурного и поэтического творчества, родившиеся вдруг, наподобие Афины из уха Зевса, и озарившие ослепительным светом века первобытного варварства.

К исходу XIX века подобные воззрения были опровергнуты археологами, обнаруживавшими грандиозные памятники древнеегипетской, минойской и шумеро-вавилонской цивилизаций, вслед за которыми последовали открытия доколумбовых цивилизаций ацтеков, инков и майя.

Одновременно с этим этнографы, изучавшие «примитивные» племена африканцев, южноамериканских индейцев, австралийских аборигенов и жителей Океании, находили у всех этих народов разнообразные проявления художественного творчества, занимавшие как бы промежуточное положение между искусством в современном смысле этого слова и важнейшими формами практической социальной и трудовой деятельности.

На фоне этих открытий становилось все более очевидным, что искусство греко-римского мира образует лишь одно, причем даже не самое значительное звено огромной цепи, начало которой уходит в неведомую мглу времен. Важнейший этап исследования этой цепи наступил вскоре после того, как археологи установили бесспорный факт существования «доисторического», или «пещерного», человека, таинственного и ужасного троглодита античных сказаний. Известие об этом произвело не меньшую сенсацию, чем доказательства реального существования Трои или Ура халдеев, найденные примерно в тот же период времени. Однако в отличие от почтительного, даже благоговейного восхищения, окружавшего эти символы гомеровского и библейского миров, на долю первобытного человека выпала лишь снисходительная, смешанная с презрением жалость. Обывательское сознание, питавшееся крохами со стола науки, отдало ему роль ничтожнейшего существа, полуживотного, глядя на которое «цивилизованные» люди могли упиваться ощущением своего экономического, интеллектуального и нравственного величия. Нужно заметить, что от влияния такого обывательского сознания не были свободны и некоторые ученые. «Эволюционистам-археологам жители пещер представлялись почти такими же дикими, как мамонты и носороги, на которых они охотились»*.

«В наши дни книги и газеты кишат упоминаниями о пещерном человеке,— писал в свое время Г. К. Честер-

* А. П. Окладников, Утро искусства, Л., 1967, стр. 120.

тон.— По-видимому, все хорошо с ним знакомы. Его психологию серьезно учитывали и врачи и авторы чувствительных романов. Насколько я понял, он главным образом бил жену и вообще, как говорят теперь, обращался с женщиной без дураков. Откуда-то стало известно, что он то и дело размахивал дубинкой и, прежде чем уволочь женщину, ударял ее по голове. Надо сказать, меня поражает скромность первобытной дамы. Я никак не пойму, почему у такого грубого самца была такая щепетильная самка... О несчастном пещерном человеке пишут все кому не лень. Мы обмусолили все мельчайшие его действия — кроме тех, которые нам действительно известны. Как ни странно, у нас есть свидетельства о том, что пещерный человек делал в пещере. Их немного — как вообще немного доисторических свидетельств, зато все они относятся к настоящим, а не литературным людям. В пещере нашли не дубинку и не ряды разбитых женских черепов. То, что там нашли, ничем не связано с современными толками, догадками и слухами.

В пещере нашли изображения животных. Не может быть сомнения, что их сделал человек, и я не побоюсь назвать его настоящим художником. Как они ни первобытны, в них видна любовь к длинной линии — уверенной и стремительной и осторожной, — которую узнает всякий, кто хоть раз пытался рисовать. Ни один художник, увидевший их, не поверит возражениям ученых*. Тот, кто рисовал этих животных, не избегал трудностей, а стремился к ним как истинно творческий человек. Например, там есть олень, повернувший голову к хвосту; все мы видели лошадь в такой позе, но далеко не всякий современный художник сумеет ее нарисовать. По этой детали и по многим другим ясно, что рисовавший смотрел на животных с любовью и, наверное, удовольствием. Он был не только художником, но и естествоиспытателем** (подчеркнуто всюду нами.— Л. П.).

Честертон не был ни палеоантропологом, ни специалистом в области первобытной иконографии. Его суж-

* Честертон имеет в виду попытки объяснить происхождение этих рисунков неосознанным, инстинктивным стремлением к подражанию, аналогичному подражательному поведению животных; см. по этому поводу первую главу настоящей книги.

** G. K. Chesterton, *The Everlasting Man*, London, 1927, pp. 28—32.

дение о первобытной живописи вытекало из интуиции художника и чувства глубокой симпатии к собрату по духу, жившему десятки тысячелетий назад. Однако по мере того как представители соответствующих наук обогащают нас новыми знаниями о предыстории человечества, его высказывания приобретают все большую и большую убедительность. Сегодня ученые уже не спорят о том, мог ли первобытный человек сознательно и намеренно создавать художественные изображения, многие из которых воспринимаются как образцы вполне сложившегося и зрелого, по-своему «классического» искусства.

Но здесь, естественно, возникает вопрос: а являются ли эти произведения памятниками действительно первоначального периода изобразительной деятельности? Ведь было бы очень странно, если бы «зрелое» искусство могло возникнуть внезапно и скачкообразно на совершенно пустом месте, если бы оно не было подготовлено достаточно долгим путем постепенного развития и усовершенствования. По крайней мере весь известный нам исторический и культурный опыт человечества заставляет отрицательно отнестись к подобного рода предположению.

Собранный к настоящему времени археологический материал показывает, что расцвету палеолитической живописи эпох солютре и мадлен предшествовало несколько сменяющих друг друга «стилей», причем самый ранний «фигуративный» (то есть имеющий дело с изображением конкретных объектов) стиль отстоит от нас приблизительно на 35 тысяч лет, а древнейшие следы начертательных действий и применения красящих веществ в эпоху мустье — на 50 тысяч лет*.

На этом основании большинство современных исследователей приходит к выводу, что возникновению собственно художественной практики предшествовал весьма продолжительный период так называемой «предхудожественной» деятельности первобытного человека. Переход же от одного периода к другому был обусловлен результатами естественного развития и целенаправленной организации различных «предхудожественных» элементов. Для описания эволюционного механизма этого

* О периодизации памятников первобытных изображений см. стр. 41.

перехода было предложено несколько теорий, сводимых к двум основным концепциям, которые мы могли бы условно назвать эндогенетической и экзогенетической теориями происхождения искусства.

Суть первой концепции, объясняющей в основном генезис графических и объемных изображений, заключена в следующем. В силу некоего природного инстинкта первобытные люди (как и маленькие дети в наши дни) получают безотчетное удовольствие, оставляя вовне следы своей моторной активности, будь то углубления и линии, проделанные пальцем в мягкой глине, насечки на деревянном, костяном или каменном орудии или отпечатки ладони, вымазанной краской, на стене пещеры. В ходе подобных занятий человек, побуждаемый столь же инстинктивным стремлением к порядку и ритму, пытается привести определенную организацию в создаваемые им начертания. Он начинает проводить линии не хаотически, а параллельно или придает им спиралевидную форму, располагает зарубки и отпечатки в определенной последовательности (например, по принципу симметрии) и так далее. В начале никакой изобразительной задачи при этом не ставится, за исключением, возможно, отпечатков ладони, могущих иметь для первобытного человека важный символический смысл. Со временем, однако, случайное переплетение каких-то штрихов или линий, напоминающих первобытному человеку очертания реальных объектов природы, пробуждает у «инстинктивно» рисующего человека мысль о возможности намеренного, но практически бесцельного создания подобных изображений, что он и делает, подчиняясь опять-таки врожденному инстинкту творческого воображения и фантазии.

Что же касается скульптурных изображений, то здесь в качестве первичного импульса выступают естественные образования вроде скал, сталактитов и сталагмитов, похожих на фигуры различных животных, равно как и случайные формы осколков камня и кости, возникающие при изготовлении простейших орудий труда.

Движущей силой дальнейшего прогресса зародившегося таким образом изобразительного творчества во всех случаях служит потребность выразить свое отношение к изображаемому предмету, каковым могут быть различные вещи, события и явления, играющие важную роль в жизни первобытного человека.

Согласно второй концепции, охватывающей наряду с изобразительными также и временные искусства, художественная деятельность зарождается в порядке удовлетворения общественной потребности в определенных действиях и вещах, призванных служить реальным или воображаемым, иллюзорным средством достижения определенных практических целей. Главнейшей целью людей палеолита, средоточием всех их усилий и помыслов было овладение животным, служившим источником их пропитания. Понятно, что как объект охоты, так и ее процесс составляли основной сюжет большинства произведений первобытного искусства. Относительно конкретного назначения и смысла таких произведений мнения расходятся. Одни исследователи приписывают им функцию магического воздействия, долженствующего обеспечить успешное овладение реальным объектом изображения; другие — функцию производственного обучения и морального воспитания молодежи. Театрализованные представления охотничьих сцен вполне обоснованно рассматриваются так же, как своеобразные репетиции для распределения ролей и отработки приемов будущей охоты.

В последнее время многие авторы склоняются к признанию тесной связи первобытной художественной деятельности как с магическими, так и с реальными производственно-педагогическими операциями и не противопоставляют эти гипотезы в качестве взаимоисключающих.

При сравнении двух главных концепций происхождения искусства нетрудно заметить, что каждая отличается известной односторонностью и неполнотой: если первая прослеживает движение пещерного художника по пути технических находок и формальных решений, то вторая стремится обнаружить закономерную связь между содержанием (точнее, сюжетами) его произведений и определенными особенностями социально-экономической структуры первобытного общества.

Ни та, ни другая концепция, в свое время выступавшие в качестве антагонистических точек зрения, не могут претендовать на роль единственно истинной, поскольку каждая фиксирует два различных, хотя и равно существенных аспекта общей проблемы. Показательно, что А. Окладников в своей последней работе привлекает для объяснения генезиса художественной деятельно-

сти ряд основных положений обеих концепций, не связывая их, однако, в какую-либо единую систему*. Между тем построение такой системы становится сегодня действительно необходимым ввиду все возрастающего обилия эмпирических данных, не укладывающихся в рамки старых теоретических схем. Схемы же эти в свою очередь оказываются неадекватными современным требованиям научного исследования.

Так, ни одна из распространенных сегодня теорий происхождения искусства не только не решает, но даже и не ставит в сколько-нибудь развернутом виде вопрос о том, в силу каких условий, на какой основе и каким именно образом зародились и сформировались у первобытного человека необходимые способности и психофизиологические механизмы, обеспечивающие саму возможность художественной деятельности. Поэтому независимо от того, какую концепцию мы разделяем, то есть считаем ли мы художественную деятельность незаинтересованным эстетическим творчеством или же рассматриваем ее как неперенную часть трудового процесса, направленного на целесообразное преобразование действительности, субъективная способность, предрасположенность или потенциальная возможность осуществления подобной деятельности предполагается как бы имманентно присущей любому или почти любому представителю вида *homo sapiens*. Происхождение искусства оказывается в этом случае не чем иным, как процессом постепенного выявления и объективирования изначальных свойств человеческого существа, управляемым сочетанием случайностей и требованиями социально-экономического и культурного развития. Но, даже согласившись с такой интерпретацией проблемы (что само по себе требует специального обсуждения, проводить которое здесь не место), мы не избежим необходимости ответить на вопрос о происхождении этих свойств, способностей или возможностей, об их зарождении и формировании на какой-то более ранней стадии эволюционного процесса, предшествующей появлению на Земле человека современного физического типа.

Именно этот вопрос и поднимает В. Ф. Шерстобитов — автор предлагаемой читателю книги «У истоков искусства».

* См.: А. П. Окладников, Утро искусства, стр. 26—34.

В своей работе автор не выдвигает принципиально новых общих гипотез происхождения художественной деятельности. Подвергая критическому разбору распространенные на этот счет взгляды и теории, он прежде всего стремится обнаружить не всегда самоочевидные, но весьма глубокие пробелы в существующей картине наших знаний и намечает возможные направления работ по их заполнению. О сложности затронутой проблематики можно судить уже по перечню научных дисциплин, привлекаемых автором для построения подобной картины и обсуждения путей ее дальнейшей детализации. Связная организация эмпирического и теоретического материала из области археологии, палеоантропологии, этнографии, психологии и физиологии высшей нервной деятельности, подлежащего включению в и без того достаточно сложный предмет основного исследования, сама по себе представляет весьма трудную и ответственную задачу. В этом смысле книга «У истоков искусства» представляет шаг вперед по сравнению с предшествующими работами на ту же тему, поскольку в ней делается попытка найти какую-то общую базу для совместного рассмотрения всех этих разноплановых данных.

Во многих отношениях новой является также позиция автора. С конца XIX века и до самого недавнего времени проблемой происхождения искусства занимались главным образом люди науки: археологи, этнографы, политэкономы и реже — философы-эстетики, то есть в любом случае люди, не занимающиеся непосредственно художественной практикой. Выступали ли эти люди в роли историков, восстанавливающих события прошлого, или же критиков-экспертов, оценивающих эстетические достоинства определенных вещей, и какие бы живейшие эмоции в них эти события и вещи не пробуждали, они не могли подходить к продуктам и процессам художественной деятельности иначе как с позиции внешнего наблюдателя.

Сильные стороны такой позиции очевидны: широта кругозора, возможность сопоставления множества близких и далеких явлений, личная невовлеченность — все эти обстоятельства при прочих равных условиях создают необходимые предпосылки научной обоснованности и объективности заключений и выводов.

Но далеко не все существенные черты художественной (как, впрочем, и любой другой деятельности) до-

ступны наблюдению извне; о внутренних ее механизмах, мотивах и установках мы можем лишь строить те или иные умозрительные гипотезы, в отдельных случаях прибегая к особым методам вопроса и тестирования лиц, участвующих в такой деятельности.

Интервью с людьми каменного века, естественно, исключалось. Полевые этнографы, изучавшие жизнь «примитивных» обществ и в принципе способные оказать некоторую косвенную помощь в реконструкции внутреннего мира превобытного художника, рассматривали прежде всего продукты, а не процессы творчества, да и необходимость специальных усилий в этом направлении осознавалась далеко не всегда и не всеми исследователями.

Во многих работах о происхождении искусства возникали такие модели внутренней структуры художественной деятельности, сквозь которые явственно просвечивали эстетические представления, субъективные установки и вкусы их авторов, воспитанных в традиции пассивного, «незаинтересованного» созерцания и бескорыстного наслаждения, но отнюдь не созидательного, активного отношения к художественным произведениям.

У автора настоящей книги в этом смысле есть известное преимущество. Будучи художником и педагогом-исследователем, работающим в сфере технической эстетики, В. Ф. Шерстобитов обладает непосредственным знанием изобразительной практики, то есть может взглянуть на нее изнутри, не упуская вместе с тем из виду и важнейших ее внешних, в том числе «утилитарных» аспектов.

Эти особенности профессионального опыта и личного темперамента автора обуславливают не совсем обычный стиль подачи и развертывания материала книги. Логический анализ умозрительных абстракций чередуется на ее страницах с образным воспроизведением конкретных жизненных сцен — прием, способный шокировать ревнителей научной строгости, но вполне оправданный и даже необходимый с точки зрения целостного представления исследуемой ситуации. В отдельные моменты тон книги приобретает открыто полемический оттенок — в значительной мере это объясняется желанием преодолеть своего рода интеллектуально-психологический барьер, возведенный вокруг некоторых проблем сторонника-

ми какой-то одной научной традиции или школы, претендующей на окончательное и исчерпывающее решение всех относящихся к делу вопросов.

Со своей стороны В. Ф. Шерстобитов никак не претендует на создание законченной и стройной системы теоретического знания. Его работа (употребляя сравнение в духе автора) есть скорее разведка боем, нежели планомерное укрепление захваченных рубежей.

Читатель, пожертвовавший временем ради столь пространныго предисловия, вправе рассчитывать не только на общие соображения и вводные ремарки, но и на какой-то более основательный комментарий к содержанию публикуемого произведения. Комментарии же к чужим исследованиям выполняют обычно две основных функции: пояснительную и критическую. В намерения составителя данного предисловия не входит ни то, ни другое: будучи редактором книги, он в значительной мере разделяет ответственность за те неясности изложения, равно как и фактические и методологические погрешности, которые он не сумел заметить и предотвратить, работая вместе с автором над подготовкой рукописи к печати.

Между тем проблемы, поднятые автором книги, являются дискуссионными по самой своей сути и безусловно требуют самого строгого анализа и критического обсуждения. Такое обсуждение отнюдь не обязательно должно вестись теми же средствами и на том же «языке», которым пользовался автор, чья главная цель заключалась прежде всего в том, чтобы уловить, так сказать, «нащупать» определенную проблему непосредственно в гуще данной нам эмпирии, зафиксировать ее основные черты и предъявить ее нам как факт конкретного осознания некоторой реально существующей ситуации. Как показывает практика научной работы, обсуждение идет гораздо результативнее при условии перевода такого первичного осознания в план более абстрактных, но и более четких понятий, категорий и особых теоретических моделей, которые позволяют связывать воедино множество разнообразных факторов, образующих проблемную ситуацию, а также сопоставлять данную ситуацию с широким рядом других явлений. В наброске одного из возможных планов такого теоретического об-

суждения и состоит основная функция предлагаемых читателю комментариев.

Уже сама формулировка основной задачи книги — проследить в рамках одной работы истоки всех видов художественной деятельности — может вызвать ряд вопросов методологического характера. Предшествующие исследователи в большинстве своем предпочитали ограничиваться каким-либо одним из ее видов, выделяемым посредством традиционного расчленения этой деятельности на сферы изобразительного, музыкального, театрального и поэтического искусства. И хотя такое расчленение лишь весьма приблизительно соответствовало реальному положению вещей (так, элементы изобразительного искусства оказывались неперенной частью театрального действия, танец относился в равной мере и к театру и к музыке, а последняя была во многих случаях неотделима от поэзии), оно позволяло избежать необходимости четкой формулировки понятия художественной деятельности вообще. В данном же случае мы прежде всего должны спросить: а можно ли трактовать ее как некое изначально целостное, единое образование?

Ряд авторов отвечает на этот вопрос отрицательно. «Истоки искусства были, очевидно, различными для каждой из двух областей художественного творчества — с одной стороны, той, которая находит выражение в материальных вещественных формах (скульптура, живопись, графика), и с другой — для такой творческой деятельности, которая не имеет вещественного оформления (пение или музыка). Различными, далеко не единообразными были, очевидно, истоки графики и скульптуры», — указывает, например, А. Окладников*.

В. Ф. Шерстобитов в своей книге придерживается иного мнения, однако отсюда еще не следует, что между ними возникает противоречие по существу, ибо многое здесь зависит от того, в каком именно смысле используются те или иные термины и формулировки.

Уточним же, какое содержание автор книги вкладывает в понятие художественной деятельности, иначе говоря, как видится ему та река, истоки которой он отыскивает.

В ходе своей жизненной практики люди осуществляют взаимное общение или коммуникацию, посылая и

* А. П. Окладников, Утро искусства, стр. 33.

принимая разнообразнейшие сообщения. Большая часть таких сообщений передается посредством искусственных, то есть не данных природой, а созданных людьми и социализированных (общественных) знаков*.

Знаком называется любой материальный объект (вещь, действие, физический процесс), который выступает для сознания воспринимающего субъекта в качестве заместителя другого определенного объекта (явления, ситуации и т. д.), именуемого денотатом, то есть обозначаемым. К знаковым относятся все виды речевого общения, а также общение при помощи жестов, условных начертаний, вещей, имеющих тот или иной символический смысл, и т. д.

Имеются особые типы знаков — так называемые иконические знаки, которые воспроизводят в своей материальной структуре важнейшие чувственно ощутимые характеристики денотата — его видимый облик, форму, цвет, движение, звучание и т. д.; в пределе такие знаки могут создавать полную иллюзию восприятия реального денотата.

Создание и распространение знаковых сообщений подобного типа с помощью живописно-графических, вокально-инструментальных, театральных (танцевально-пантомимических) и поэтических формообразующих средств называется художественной деятельностью.

Под формообразующими средствами (в наиболее общем смысле) подразумеваются профессиональная техника и определенные нормы деятельности живописца, актера, музыканта, поэта, позволяющие создавать из соответствующего «сырого» исходного материала (краски, глины, звука, пластики тела, слов) высокоупорядоченные формальные структуры.

Понятие формальной структуры не тождественно понятию художественного знакового сообщения и не исчерпывает содержания последнего. Так, можно представить себе весьма сложную формальную структуру, лишенную какого бы то ни было художественного содержания и ценности; однако в любом художественном произведении всегда можно выделить формальную

* См.: Charles Morris, Significations and significance, MIT Press, 1964; В. В. Иванов, Кибернетический аспект человека и коллектива и семиотика. — «Логическая структура научного знания», М., 1965, стр. 75—90. Л. Б. Переверзев, Искусство и кибернетика, М., 1966.

структуру той или иной сложности, вне которой художественное произведение просто не существует*.

Каким бы ограниченным и недостаточным не представлялось вышеприведенное определение с точки зрения концепций современного искусства, оно фиксирует минимальный набор существенных признаков, специфицирующих художественную деятельность в ряду других видов коммуникативной деятельности, и вместе с тем отнюдь не сводит ее к буквальному «фотографическому» копированию или повторению натуральных объектов.

Так художественное сообщение (рисунок, танец, песня, поэма) может предоставлять непосредственному восприятию не только существующие или бывшие в прошлом, но и возможные в будущем, а также невозможные, фантастические объекты и ситуации, обладающие видимостью актуального существования.

Что же касается сообщений, выполненных формообразующими средствами художественной деятельности, но не являющихся воспроизведением каких бы то ни было внехудожественных объектов, иными словами, представляющих лишь самих себя, то они могут рассматриваться как один из случаев создания знаков, не имеющих денотатов.

Возможно, что многим читателям покажется странным или даже недопустимым тот факт, что выражения «художественное творчество», «искусство», «изобразительная деятельность» используются нами вслед за автором книги как синонимы. В одном месте В. Ф. Шерстобитов, правда, делает оговорку, пытаясь ввести различие между так называемым «художественным» и «техническим» образом, понимая последний в качестве необходимого, хотя и недостаточного условия первого. Следует, однако, иметь в виду, что цели и задачи основного исследования не требуют столь тонкой дифференциации названных категорий и терминов, которая несомненно становится обязательной для критиков и теоретиков современного искусства. Вопрос же о критериях эстетической ценности первобытных изображений слишком сложен для того, чтобы поднимать его здесь, тем более что и сам автор оставляет его, по существу, неразработанным.

* См.: А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966, стр. 252—275.

Поэтому мы считаем вполне оправданным относить к памятникам палеолитической художественной деятельности все произведения, выполненные с применением известных формообразующих средств, имея в виду возможность оценки технической или формальной сложности как самих этих средств, так и достигаемых с их помощью результатов.

Определенная таким образом художественная деятельность предстает перед нами как некий реально существующий и достаточно сложный объект, который мы можем рассматривать в двух основных планах: функциональном и структурном.

Функциональный план раскрывает назначение и смысл этой деятельности с точки зрения обеспечения различных условий существования, а также целей и задач, возникающих перед коллективом, который эту деятельность практикует.

Структурный план описывает ее «устройство», то есть выявляет особенности соединения и взаимодействия основных элементов, составляющих данную деятельность, различных ее подразделений, продуктов и процессов.

Говоря о своем намерении исследовать генезис художественной деятельности по преимуществу в структурном плане, автор книги стремится, во-первых, противодействовать крайностям одностороннего функционализма, во-вторых, отмежеваться от некоторых гипотез и концепций, выдвигаемых отдельными школами и представителями этого направления. Заметим, что сам В. Ф. Шерстобитов подчас довольно категорически отстаивает свою собственную функциональную трактовку различных проявлений художественной и предхудожественной деятельности, не всегда подкрепляя ее вескими аргументами. Последнее относится, однако, уже к области конкретных выводов и не затрагивает всерьез его основную методологическую установку.

Теперь нам нужно охарактеризовать ту концепцию антропо- и социогенеза, на которую опирается автор в своем исследовании и которая в общих чертах сводится к следующему. Около полутора или двух миллионов лет назад какие-то радикальные экологические изменения заставили большие стада антропоидов (человекообразных обезьян) мигрировать на далекие расстояния и адаптироваться в таких условиях, где наиболее «пер-

спективными» (то есть имеющими наибольшие шансы выжить и дать жизнеспособное потомство) оказывались не нормальные особи данного вида, а мутанты, обладающие рядом особых, ранее бесполезных, но в новых обстоятельствах чрезвычайно ценных свойств.

К их числу относилось прежде всего усложнение анатомо-морфологического строения передних конечностей и сети нервно-психических связей головного мозга. Сочетание этих факторов обеспечивало высокую пластичность, препятствующую жесткой специализации организма и позволяющую создавать достаточно сложно организованные и гибкие формы коллективного поведения. Способность прямохождения резко расширила сферу восприятия и манипулирования с предметами, в ходе которого имело место сперва случайное, а затем намеренное использование естественных объектов в качестве орудий для добывания пищи.

Систематически закрепленная практика использования естественных орудий, соответствующая уровню «рефлекторного», или «животнообразного», труда, отмечает переход от высших антропоидов к существам, которые современные исследователи именуют прегоминидами, или предлюдьми. В процессе дальнейших эволюционных изменений наиболее удачливые популяции предлюдей оказались в состоянии совершать трудовые действия, направленные не на непосредственное овладение объектом их интересов (то есть пищей), а на изготовление искусственных орудий, служащих средством достижения поставленной цели. Переход к указанному состоянию знаменовал появление на доисторической сцене первых гоминид, или людей, сделавших первый шаг на пути собственно человеческой эволюции. Путь гоминид от питекантропа и сходных с ним форм через неандертальца к *homo sapiens*, возникающему на грани раннего и позднего палеолита, является вместе с тем и путем социогенеза, ведущего от первобытного стада к созданию родовой коммуны.

Изложенная схема соответствует основным постулатам достаточно распространенной теории, с которой читатель может познакомиться по прекрасно документированной книге Ю. И. Семенова «Как возникло человечество»*. Нам же важно отметить здесь только одно

* Ю. И. Семенов, Как возникло человечество, М., 1966.

принципиально важное обстоятельство: В. Ф. Шерстобитов стремится рассмотреть генезис искусства во взаимоотношенной связи с происхождением всех собственно человеческих — как биологических, так и социальных — черт, свойств и особенностей.

Мы специально подчеркиваем этот факт, поскольку большинство авторов, писавших до сих пор на эту тему, избирало в качестве «нулевой точки» генезиса искусства момент завершения антропо- и социогенеза в среднем палеолите. Это означало, что они исследовали на самом деле не столько происхождение, сколько развитие уже возникших в своей основе форм художественной деятельности. Объектом их изучения становились тем самым процессы усложнения внутренней структуры этой деятельности, дифференциация ее функций и ее постепенное обособление от других форм общественно-трудо-вой и идеологической деятельности. Незаметное смешение двух этих принципиально различных методологических оснований приводило к тому, что художественная деятельность палеолита рисовалась в виде своеобразного предмета роскоши, потребность в котором появлялась у вполне сформировавшегося общественного человека лишь после удовлетворения его основных жизненных потребностей.

Для автора же книги «У истоков искусства» становление художественной деятельности неотделимо от формирования биологических и социальных механизмов, обуславливающих саму возможность и способность такой деятельности, в свою очередь представляющих перед нами в качестве решающих характеристик собственно человеческого существа. В. Ф. Шерстобитов убежден, что непосредственным предшественником *homo sapiens* был не только *homo faber*, но и *homo pictor* и что ни один из них не мог бы возникнуть и существовать без другого. Вряд ли нужно напоминать еще раз, что все эти утверждения относятся не к единичному индивиду как к некоему «типичному представителю» того или иного множества, но к целостному социальному образованию — человеческому обществу, или, лучше сказать, всему человечеству, внутри которого мы можем выделять те или иные составляющие его типы. Иными словами, автор не приписывает равновеликую художественную одаренность и активность всем без исключения участникам первобытного коллектива; более того — существование

индивидуальных различий и отклонений в этой области рассматривается им в качестве важного фактора эволюционного процесса художественной деятельности.

Таковы исходные методологические предпосылки и позиции, с которых В. Ф. Шерстобитов атакует проблему происхождения искусства. В своем исследовании он строит ряд теоретических моделей, позволяющих более детально рассмотреть основные структурные и функциональные особенности различных этапов становления художественной деятельности.

Наиболее ранние эмбриональные формы этой деятельности он усматривает в актах коммуникации по поводу тех событий, которые являлись фокусом всей трудовой и социально-психической активности первобытного стада и были связаны с выслеживанием и поражением крупного зверя. Коммуникация такого типа осуществлялась на синкретическом первоязыке, сочетавшем в равной мере двигательно-подражательные (позы, жесты, мимика) и вокально-подражательные элементы. Любое «высказывание» на таком языке с неизбежностью предполагало достаточно точное образное воспроизведение наиболее характерных, легко и уверенно опознаваемых черт реального объекта, действия или явления, о котором шла речь. Это в свою очередь требовало известного умения или искусства, от овладения которым зависело благополучие, а иногда и жизнь всего коллектива. Не бескорыстная любовь к красоте и не стремление к эстетическому удовольствию, а жестокие условия битвы за существование побуждали первых людей вглядываться в облик действительности, учиться выделять в ней важнейшие для них элементы и признаки и отображать их в соответствующих движениях своего тела и голоса.

Высказывания на подобного рода синкретическом языке, обслуживающие сферу производства, не обладали, однако, той внутренней целостностью и относительной автономностью от внешней реальности, которая служит неременной характеристикой любого художественного сообщения. Указанное качество впервые возникает в акте внепроизводственной коммуникации, предшествующей коллективному пиршеству и имеющей специфическую праздничную окраску. В процессе такой коммуникации перед собравшимися осуществлялось драматизированное воспроизведение главнейших эпизо-

дов только что завершенной охоты. Формообразующие средства во многом повторяли средства деятельности производственной; актер, изображавший жертву, не составлял исключения, ибо искусное подражание движениям, повадкам и голосу животного входило в число профессиональных умений охотника-преследователя. С другой стороны, движения, изображающие собственно охотничьи действия, постоянно перемежались движениями экспрессивного характера, передающими оценочное отношение актеров к изображаемым событиям. Порядок чередования «фактически-изобразительных» и экспрессивно-оценочных элементов управлялся особыми правилами ритмической организации, составляющей, по В. Ф. Шерстобитову, основную несущую структуру, придающую целостность любому художественному сообщению.

Помимо своей главной социально-интегративной функции (укрепления внутригрупповых связей) охотничьи церемонии способствовали также развитию познавательной способности первобытных людей. Свободная манипуляция (актуальная или мысленная) элементами знаковых сообщений помогала как актерам, так и зрителям более легко и уверенно отыскивать важнейшие связи и отношения между элементами реальной действительности, отображаемой в художественном действии. Найденные таким образом связи и отношения закреплялись в соответственно усложнявшихся категориальных структурах языка и мышления, открывая тем самым более широкие возможности познания и преобразования окружающего мира.

В этой связи стоит вернуться к вопросу о так называемом «искусстве животных» и биологических предпосылках художественной деятельности, поднятому В. Ф. Шерстобитовым в самом начале его книги. Несомненно, что многие формы поведения животных (особенно высших) носят явно коммуникативный характер. Однако даже у человекообразных обезьян коммуникация никогда не расширяется далее субъективно-ситуативных рамок: животное может сообщить только о том состоянии, в котором оно находится в данный момент, и не может сообщить отдельно о том факторе, с которым это состояние связано, равно как и не может сообщить отдельно о своем состоянии в отсутствие упомянутого фактора. Животное всегда сообщает только о самом

себе. Волчица, обучающая детенышей приемам охоты, воспроизводит перед ними стандартную схему своего собственного поведения, но не поведения жертвы. И самое главное: животные могут общаться лишь с помощью естественных знаковых средств, данных от природы. Они не создают знаков, точно так же, как не создают и орудий*. Именно здесь можем мы провести уверенную границу между так называемым «искусством животных» и художественной деятельностью человека. «Известно, что первобытный человек рисовал (или представлял в танце) оленя, — замечал по этому поводу уже цитированный нами Г.-К. Честертон, — но никто еще не слышал, чтобы олень нарисовал (или как-либо иначе изображал) человека»**.

Выявляя специфически человеческие признаки художественной деятельности, В. Ф. Шерстобитов вместе с тем неоднократно подчеркивает, что многие психофизиологические механизмы, являющиеся неперенным условием ее возникновения (как, например, механизм подражания), существовали уже у длинного ряда наших животных предков. Внимательное и правильное ориентированное изучение этих механизмов на уровне животного поведения (то есть именно там, где их строение выступает в относительно простом и, так сказать, «чистом виде») наверняка углубило бы наше понимание биологических основ танца и музыки.

Происхождение искусства графики и живописи В. Ф. Шерстобитов связывает, с одной стороны, с появлением разнообразных графических знаков, обслуживающих нужды производственного общения, а с другой — с потребностью расширить круг формообразующих средств охотничьей пантомимы. Возникновение первых графических начертаний трактуется им как результат спонтанной экспансии синкретического языка с последующим закреплением и обособлением новообразо-

* Исключительно интересные и глубокие мысли о неразрывной взаимообусловленности процессов становления орудийных и знаковых (в том числе художественных) средств, ведущих к выделению человека из мира животных, читатель может найти в трудах выдающегося французского этнолога, историка первобытной техники и крупнейшего знатока палеолитической живописи Андре Леруа-Гуррана. См.: Andre Leroi-Gourhan. Evolution et technique, Paris, 1943—45 и особенно Le geste et la parole, Edition Albin Michel, Paris, 1964—1965.

** G. K. Chesterton, The Everlasting Man, p. 32.

ванных средств. Так, случайные следы, оставляемые на окружающих предметах оживленно жестикулирующими людьми, подсказали путь к намеренному выражению в материале важных сообщений, нуждающихся в сохранении во времени. Весьма интересными для дальнейшей разработки представляются краткие замечания автора о сенсомоторном механизме масштабного соотношения и пропорционирования реальных объектов и их графического изображения (стр. 94—95).

Возникновение же художественного рисунка рассматривается в рамках известной модели охотничьей церемонии, дополненной фигурой раненого охотника, лишенного возможности выступать в роли актера пантомимы. Графические средства, уже известные из опыта производственного общения, позволяют ему преодолеть ограничение коммуникативных способностей его тела, вызванное вынужденной неподвижностью. Не исключено, что кое-кто из читателей припомнит здесь, как и в ряде других мест книги, древнюю мысль о художнике как о частично ущербной личности, изобретающей искусственные средства для компенсации своей физической или психической недостаточности. Сам автор ни в коем случае не разделяет подобной точки зрения, тем более не выдвигает ее в качестве основополагающей идеи. Смысл данного и подобных ему примеров сводится к указанию значения тех или иных конкретных условий, благоприятствующих активизации уже имеющихся художественных потенций. В том же примере подчеркивается роль определенных черт темперамента (повышенная возбудимость, склонность к усиленной жестикуляции и т. д.), имевших, по мнению автора, прямое отношение к формированию типа артистической личности, о котором нам еще предстоит говорить.

Искусство скульптуры трактуется как результат отбора и синтеза отдельных средств каменной индустрии (изготовление орудий), жестовых компонентов графического изображения и танцевально-пантомимических навыков пространственного распределения телесных масс.

В вопросе о природе и происхождении музыки автор следует в основном традициям психофизиологической теории Герберта Спенсера, которые он стремится развить и дополнить в духе своей общей концепции, не выдвигая при этом каких-либо новых идей. Безусловно

положительным моментом нужно считать критическое переосмысление книги Карла Бюхера «Работа и ритм». Серьезные методологические просчеты, в свое время детальнейшим образом вскрытые марксистским музыковедением, никак не дают повода зачеркивать большое количество верных наблюдений и огромного фактологического материала, собранного в этом фундаментальном исследовании.

Происхождение поэзии представляется в виде двух главнейших этапов: выделения из синкретического языка сообщений музыкально-речевого типа и последующей эмансипации слова от мелодии при сохранении и даже усилении ритмической организованности фразы.

Одновременно с этим в книге рассматривается вопрос о происхождении непоэтической речи, связанной с формированием словесно-понятийного, или «логического», мышления. Процесс становления и институционализации различных способов общения, отпочковавшихся, подобно нескольким различным побегам, от единого синкретического корня, рисуется автором в виде своего рода конкурентной борьбы. Жест, графическое и объемное изображение, музыка и слова на равных правах начали состязаться за первое место в системе человеческой коммуникации.

Эта борьба была недолгой, ибо развитие коллективного производства быстро определило сильнейшего, и им оказалось слово.

Решающим преимуществом речевого общения была его экономичность и надежность, оно занимало минимум времени и усилий при передаче необходимой информации в условиях совместного труда, где требовалась особая быстрота и точность обозначения предметов и действий. Рисунок, жест, мелодия, вытесненные из сферы производственного общения, укрепились в более насыщенной эмоциональными переживаниями сфере внепроизводственной социальной активности. Стоит добавить, что указанное разделение закономерно соответствовало различию требований к интерпретации значений знаков, управляющих производственным и внепроизводственным поведением. Существенной особенностью трудовых процессов становилась однозначная связь между определенным действием и определенным результатом, причем в подавляющем большинстве случаев такой результат имел необратимый характер. Ошибка в выбо-

ре предмета или способа действия не только могла привести к провалу всего начинания, но и угрожала гибелью его участникам. Естественно, что коммуникация, призванная управлять подобным выбором, должна была стремиться к исключению всех знаков, допускающих множественное истолкование. Сфера внепроизводственной активности, напротив, характеризовалась достаточно гибкой связью между действиями и результатами. Она включала различные формы игрового поведения, давала больший простор фантазии и созданию замыслов и проектов, не предполагающих немедленной практической реализации. Многозначность сообщений оказывалась в этих случаях не только допустимой, но часто и совершенно необходимой для успешного достижения конечных целей участников такого рода коммуникации.

Возникновение двух качественно различных сфер коммуникативной деятельности послужило, согласно В. Ф. Шерстобитову, мощным катализатором процесса эволюционной дифференциации человечества на группы с различным типом организации мыслительной деятельности. Развивая эту концепцию, автор исходит из идеи И. П. Павлова о двух основных категориях или видах мышления: художественно-образного, синтетического, или объединяющего, и научно-аналитического, дробного, разъединяющего.

В. Ф. Шерстобитов приводит довольно остроумные логические доводы в пользу того, что упомянутые различия в основе своей являются результатом мутаций, имевших место на определенной стадии антропо- и социогенеза и закрепленных затем в качестве постоянных признаков механизмом естественноисторического отбора. Поколения людей, обладавших этими признаками и связанными с ними способностями, проявляли естественную склонность к использованию, расширению и усовершенствованию соответствующих видов коммуникации, что в свою очередь приводило к специализированному развитию их нервно-психического аппарата.

Этот тезис, играющий ключевую роль во всей концепции В. Ф. Шерстобитова и вместе с тем способный вызвать наибольшее число критических возражений, заслуживает несколько более подробного разговора. Экспериментальные исследования, проведенные на достаточно представительной группе лиц, действительно позволяют

обнаружить определенные типологические различия в способах восприятия и выполнения ряда мыслительных операций.

Помимо опытов, упоминаемых в тексте книги, сошлемся на свидетельство крупнейшего современного нейрофизиолога Грея Уолтера, выявившего с помощью методов электроэнцефалографии три основных «типа личности», условно обозначаемых как Р, М и R*.

Примечательно, что три этих типа могут быть поставлены в довольно близкое соответствие упомянутой идее Павлова и служить заслуживающим внимания аргументом в пользу общей концепции Шерстобитова. Специальные тесты показывают, что у лиц типа Р «слуховые, кинестетические или тактильные восприятия преобладают над зрительными», тогда как к типу М относятся лица, «процесс мышления которых осуществляется почти целиком в форме смены зрительных образов» (подчеркнуто всюду нами.—Л. П.). Лица же, принадлежащие к промежуточному типу R, хотя и «не используют зрительные образы в повседневном мышлении», но могут, если того требуют условия задачи, вызвать в своем сознании удовлетворительные зрительные картины. Более того, они могут объединять информацию, получаемую от различных органов восприятия, много легче, чем лица, принадлежащие к группам Р и М.

К сожалению, в цитируемой работе Уолтер не рассматривает вопроса о том, в какой мере и как именно описанные типы личности предопределяют склонность к научному, техническому или художественному творчеству. Единственное краткое замечание по этому поводу выглядит довольно неожиданно: «Доля типа М,— указывает он,— была обычно выше у студентов, занимающихся наукой, чем у студентов, изучающих искусства»! Это обстоятельство может обескуражить тех, кто хотел бы принять концепцию Шерстобитова как окончательную и во всех отношениях бесспорную догму, но, по сути дела, оно отнюдь не подрывает его основную идею. Расхождение экспериментальных данных касается лишь «знака» корреляции Р, М. и R—типов с той или иной профессиональной принадлежностью испытуемого; сам факт такой корреляции, а следовательно, и определенных

* Грей Уолтер. Живой мозг, М., «Мир», 1966, стр. 222—238.

качественных различий в типах личности, под сомнение не ставится*.

Вопрос о природе указанных различий, становящихся вполне очевидными лишь к моменту полного созревания личности, Уолтер оставляет открытым. «Однако,— заключает он,— имеющиеся статистические и экспериментальные данные определенно свидетельствуют в пользу того, что характер альфа-ритма (и, очевидно, предрасположенность субъекта к тому, чтобы «стать личностью» того или иного типа.— Л. П.) является врожденным и, вероятно, наследственным», хотя и осложненным «влияниями индивидуального опыта и впечатлений»**. Для Шерстобитова это положение представляется бесспорным.

Убежденность в наличии генетически обусловленных различий в типах мышления и, следовательно, прирожденных способностей к художественной деятельности заставляет автора открыто заявить о своем несогласии с исходным постулатом одного из влиятельных направлений современной психологии, отрицающей наследование подобных свойств человеческой личности. Нам кажется, что сегодня ни одна из спорящих сторон не располагает данными для доказательства безусловной правоты той или иной точки зрения. Дискуссия же по этому поводу несомненно полезна, она побуждает к пересмотру устоявшихся мнений, помогает выявлять новые, не учтенные ранее факторы и аспекты проблемы и дает надежду на разработку теоретических положений, могущих стать основой решающего эксперимента.

Исходя из идеи о двух типах восприятия и мышления, сосуществующих в пределах одной и той же личности, В. Ф. Шерстобитов создает представление об особом психическом механизме, управляющем действиями художника. Функция этого механизма состоит в том, чтобы объединять в одном целостном знаковом сообщении результаты двух качественно различных и взаимо-

* Не исключено также, что более детальное обследование показало бы отсутствие здесь какого бы то ни было противоречия вообще. Например, в числе студентов, занимающихся наукой, легко могло оказаться больше художественно-восприимчивых и даже артистических по своему складу натур, чем среди тех, кто по тем или иным причинам избрал своей профессией изучение искусства. В какой-то мере это объяснило бы, кстати, и те довольно частые, но загадочные случаи поразительной слепоты некоторых искусствоведов и особенно эстетиков к художественной стороне изучаемых ими объектов.

** Грей Уолтер, цит. соч., стр. 226.

дополняющих способов познания действительности: информацию, приобретенную художником в личном опыте непосредственного переживания, с информацией, полученной в форме опосредованного социального опыта логических понятий и знаний.

Основные структурные особенности упомянутого механизма выявляются автором в мысленном эксперименте по изготовлению каменного орудия. Подобный процесс имеет много общего с изготовлением скульптурного, как, впрочем, и живописного, а в конечном счете и любого художественного изображения. Во всех случаях мастер обрабатывает какой-то сырой материал с тем, чтобы придать ему желаемую форму; при этом он все время соразмеряет направление и силу своих действий по степени соответствия между возникающими очертаниями будущей формы в материале и ее идеальным образом, уже предсуществующим в его сознании.

Как указывал еще К. Бюхер, одной из важнейших характеристик процесса ручного труда является известный порядок в периодически повторяющейся смене моментов напряжения и расслабления (релаксации), возникающих в организме работника. В рассматриваемой ситуации этот порядок зависит от типа материала, технологии его обработки и особенностей изготавливаемой формы. Объективно он выступает в виде так называемой «нормирующей схемы», задающей акцентировку элементарных актов, составляющих законченный цикл рабочих операций. Распределение акцентируемых и неакцентируемых актов внутри периода стремится к оптимальному, при котором усилия, потребные для выполнения работы, сводятся к минимуму, а мастер получает возможность свободно варьировать случайные акценты, не нарушая непрерывности и плавности общего движения. Представление о нормирующей схеме, обеспечивающей «временную компенсацию» случайных отклонений акцентировки от заданного образца, заимствовано здесь из литературоведения, где оно привлекается для объяснения структуры восприятия поэтических текстов* В. Ф. Шерстобитов расширяет его до универсального

* Применительно к музыке сходная концепция развивается в работе: А. М. Jones, *Studies in African Music*, London, 1959; ср. также интересные замечания о «средней арифметической» ритма в книге Г. Нейгауза «Об искусстве фортепьянной игры», М., 1958, стр. 39.

принципа ритмической организации, пронизывающей все акты художественной коммуникации и возникающей одновременно с зарождением художественного замысла.

Создавая мысленный образ будущего произведения, художник организует элементы своего чувственного опыта по каким-то структурным правилам. Содержание чувственного опыта индивида и содержание правил его структурной организации локализуется и хранится в различных участках коры головного мозга. Процесс их объединения, происходящий в особом центре формирования художественного образа, лишь в небольшой степени доступен рефлексивному осознанию. Иначе говоря, художник никогда не может до конца описать словами свой замысел, несмотря на то, что фактически образ будущего произведения уже существует в его мозгу во всей полноте к моменту реализации в материале. Информация образа с самого начала кодируется по преимуществу в форме команд, предназначенных для управления исполнительными органами, почему и говорят, что руки живописца, скульптора, пианиста, тело танцора или горло певца нередко «знают» о готовящемся произведении гораздо больше, чем голова художника.

Команды же эти, как уже говорилось, строятся по принципу нормирующей схемы, импульсы которой поддерживают координацию всех необходимых переключений в нервных сетях коры и, в частности, блокируют нервные пути, ответственные за рефлекссию словесно-логических компонентов образа.

Описанная модель механизма высшей нервной деятельности художника дает нам ряд важных расчленений и сопоставлений, уточняя тем самым наши теоретические гипотезы и прокладывая путь к исследованию проблемы уже не на чисто умозрительном, но и на экспериментальном уровне. Возможно, что нейрофизиология, уже внесшая важный вклад в изучение процессов речевой деятельности, заинтересуется наконец процессами создания и восприятия художественных сообщений*.

Вместе с тем нельзя не отметить, что классическая теория условных рефлексов, положенная автором в основу создаваемой им модели, становится, очевидно, не

* Новейшие исследования нейрофизиологических механизмов речевой коммуникации вплотную подводят нас к постановке подобного рода вопросов. См. материалы сборника «Теория речевой деятельности», М., 1968.

адекватной задачам описания и объяснения изучаемых явлений по мере перехода к высшим формам поведения и мышления. Сам автор вынужден постоянно выходить за пределы ее основных постулатов и вводить дополнительные понятия, близкие к кибернетическим, нигде, однако, не оговаривая специально этого обстоятельства и делая это недостаточно последовательно. Отсюда, в частности, проистекает существенная неполнота предложенной модели, в которой совершенно отсутствует отображение плана культуры как объективного внеличностного образования, заключающего в себе систему норм, образцов-эталонов и критериев ценности. Ни одно последующее исследование в области генезиса искусства уже не сможет обойтись без специального рассмотрения этого важнейшего плана, устанавливающего типы, характер и конкретную модификацию главнейших связей между деятельностью индивидуального художника и деятельностью группы, к которой он принадлежит*.

Вот все, что мы можем сказать здесь об основных идеях и тезисах, развиваемых В. Ф. Шерстобитовым в его книге. Не все утверждения автора обладают равной убедительностью: некоторые из них спорны по своим основаниям, другие нуждаются в более развернутой аргументации. Обязательный научный разбор и оценку труда предстоит сделать специалистам целого ряда областей знания. Наши беглые замечания, как уже было сказано, имели целью не столько критику уже сделанной работы, сколько возможные перспективы дальнейшего продвижения в этой области.

Проблема происхождения искусства некогда занимала видное место в советской науке о человеке и обществе, но затем в силу разных причин на долгие годы и даже десятилетия почти полностью отошла в тень. Работа В. Ф. Шерстобитова возвращает нам ощущение актуальности соответствующей тематики и дает хороший повод к возобновлению плодотворной дискуссии на более высоком методологическом уровне. В этом, на наш взгляд, и заключается первоочередное достоинство предлагаемой читателю книги.

Л. Б. ПЕРЕВЕРЗЕВ

* Уже после сдачи предисловия в набор вышла в свет книга А. Ф. Ефремова «Происхождение искусства» выдержанная в остро-проблематизирующем, теоретико-эстетическом ключе. Мы рекомендуем читать ее параллельно с книгой В. Ф. Шерстобитова.

ОЧЕРКИ
ПРЕДЫСТОРИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

У ИСТОКОВ ИСКУССТВА



ВВЕДЕНИЕ

Надо сказать, что к тому времени, когда я попал в Капову пещеру с экспедицией Института археологии Академии наук СССР, я уже несколько лет усердно занимался проблемой происхождения искусств. Но недавно говорят, что лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Капова пещера, что на Южном Урале, явилась для меня волшебным окном, распахнутым в живой мир палеолита — древнего каменного века.

...Мир мрака, царящего здесь уже десятки тысячелетий. Звуки шагов, голоса, тусклый свет карманных фонариков вязнут во тьме под нависшими сводами. Глыбы камня преграждают проходы, мокрая глина на перекладинах тросовых лестниц, ведущих на «второй этаж» пещеры. Подниматься за проводником легко, — каким-то будет спуск? Подъем заканчивается в узком, низком, извилистом коридорчике-щели. Шагаем гуськом. Но вот впереди начинает медленно светлеть пятнышко входа в просторный зал.

— Зал с рисунками, — поясняет наш проводник. — Кабель мы туда протянули — свет есть.

Еще десяток осторожных шагов и — потолок вдруг резко уходит вверх, а справа вдали открывается освещенная электрическим светом неровная стена серовато-желтого песчаника, и на ней — красные пятна рисунков. Видна в центре настороженно поднявшая голову лошадь с шерстью под брюхом, справа — горбатый тяжелый ма-

монт, слева,— конечно же, носорог — ясно различаемый рог на опущенной морде, ноги, размытые известковым потёком...

— Обернитесь-ка,— говорит проводник, прерывая наше оцепенение, и, как фокусник, взмахивает фонариком влево.

Под вспыхнувшими электросветильниками на левой стене, позади нас, возникает неторопливо шествующая семья древних гигантов — мамонт-папа, мамонт-мама и мамонтёнок...

Когда я за день до этого в Уфе ждал самолета на Бурзян, как раз прогремело на весь мир радиосообщение о том, что к А. Николаеву в космосе присоединился П. Попович. Еще идя к пещере от лагеря экспедиции, мы горячо обсуждали это событие. И вот этот палеолитический зал... Когда-то, в незапамятные времена вот здесь — у этой стены, на том, где я стою, месте — стоял человек — почти такой же, как мы — с дымящимся факелом в руке. И я сейчас вижу то же, что увидел и он, когда, окончив рисовать, отступил в сторону...

Нет, пожалуй, я вижу больше. Я вижу родство этих наивных контуров и пятен с контурами и пятнами полотен Рембрандта, Серова и Пикассо. И еще больше: вот эти тяжелые формы обещают и воздушный полет над сценой Галины Улановой, и музыку Берлиоза, и могучий язык Гомера, и космическую улыбку Валентины Терешковой на телевизионном экране. Да, и расцвет искусства и достижения науки — все, чего уже достигла человеческая мысль, и все, чего она еще достигнет, — все это можно увидеть в жалких, — нет, в великопепных — мазках красной охры на стенах пещер Урала и Пиренеев: именно здесь становится совершенно ясно, что человек одарен безграничной творческой силой и что самым поразительным проявлением этой силы служит искусство. Ибо что иное, кроме искусства, способно порождать чувство неразрывной связи и общности современного человека с людьми, жившими около сорока тысяч лет тому назад?

Не удивительно, что любая подлинно научная история искусств предполагает, конечно же, изучение эпохи палеолита — древнего каменного века: в раскопках становищ этого времени наряду с орудиями человеческого

труда найдены пещерные росписи, примитивная скульптура и резьба по кости — самые древние остатки искусства, сейчас уже очень неплохо изученные археологией.

Но значит ли это, что данных археологии вполне достаточно для ответа на вопрос о происхождении искусства? Пожалуй, что нет, ибо на этот счет археологический материал дает нам не так уж много указаний. Отметим прежде всего следующий факт: рисунки Каповой пещеры, так же как скульптура и рисунки сибирских, южно-русских, чешских, южнофранцузских и североиспанских палеолитических стоянок, — самые древние из известных пока нам памятников изобразительного искусства — датируются ориньяко-солутрейским временем, отделенным от нас тридцатью-сорока тысячелетиями.

Именно к этому времени принято относить период возникновения искусства на Земле, а между тем рисунки этой эпохи никак не похожи на первые шаги художественного творчества. Это вполне реалистические изображения с точным соблюдением пропорций и мастерской передачей признаков рисуемого объекта. Не правда ли, представляется совершенно невероятным, чтобы такой неожиданный взлет мог произойти на пустом месте и чтобы ему не предшествовал какой-то подготовительный период, памятники которого просто не сохранились? Далее: археология, естественно, не дает нам никаких прямых свидетельств о первобытной музыке и танцах. И, наконец: археология как таковая слишком мало может сказать о «механизме» возникновения, о содержании и смысле палеолитического искусства.

По этой причине исследователи, занимающиеся происхождением искусства, уже давно привлекают на помощь археологии данные этнографии, описывающей культуру современных племен и народов, еще недавно стоявших на сравнительно низком уровне общественно-экономического развития и в ряде отношений сходных по своему типу с обществами каменного века.

Соединение данных археологии и этнографии решало на первый взгляд все неясности: обнаруживалось так называемое «примитивное» пластическое искусство, появлялось представление о первобытных танцах, песнях, поэзии, прояснялись функции искусства в примитивных коллективах.

С другой стороны, после того как Чарлз Дарвин разработал учение о биологической эволюции и происхож-

дении видов, возник большой соблазн выводить все человеческое в человеке из тех или иных свойств, имевшихся уже у длинного ряда его животных предков. Так появился еще один подход к решению проблемы истоков и происхождения искусства.

Искусствоведение, конечно, не могло пройти мимо этих новых течений научной мысли. Одни исследователи обратились к функциональному анализу этнографического материала. Считалось, что достаточно понять функцию первобытного искусства, чтобы с уверенностью судить о его происхождении: мысль, идея, функция понимались при этом как нечто первичное, независимое и постоянное, а материальная ткань, формовоплощение, конкретная структура считались вторичными, производными, изменчивыми. В ходе этих исследований родилась, в частности, магическая теория происхождения искусств.

Другие ученые взяли на вооружение концепцию Дарвина. Привлеченные кажущейся легкостью решения вопроса, они, к сожалению, избрали в качестве отправной точки наиболее уязвимую часть его рассуждений, касающихся «эстетических чувств» животных. На методологическую же основу дарвиновского учения — на доказательство эволюции путем анализа и сопоставления структурных характеристик, то есть анатомо-физиологических особенностей строения организмов, — эти исследователи должного внимания не обратили. Так родилась теория, выводящая искусство непосредственно из форм инстинктивного поведения животных, унаследованных человеком и усовершенствованных в ходе его биологической эволюции.

Мы не будем здесь разбирать довольно обширный список трудов, посвященных проблеме происхождения искусства, поскольку критика учения об «искусстве животных» составляет содержание первой главы этой книги; что же касается «магической» и некоторых других теорий, то для нас достаточно констатировать лишь одно важное обстоятельство, предопределяющее дальнейшее направление нашего исследования.

Дело в том, что традиционные теории происхождения искусства рассматривали художественное творчество первобытной эпохи как уже сложившиеся целостные системы мелодического, графического, хореографического и т. д. выражения человеческой воли или сознания.

Между тем у нас есть веские основания полагать, что *жест, мимика, мелодические интонации, графемы* использовались первобытными людьми в качестве элементов некоего синкретического языка задолго до образования самостоятельных систем искусства. Вот этими-то исходными элементами первоязыка — их происхождением, функционированием и развитием — мы и будем преимущественно заниматься в этой книге.

Конечно, все названные элементы, взятые в отдельности или в сумме, сами по себе еще не создают искусства. Однако они во многом обуславливают общий характер и свойства искусства как целого, поскольку это целое определяется, с одной стороны, специфической структурой связей между частями целого, а с другой — специфическими свойствами этих частей. В свою очередь элементы изучаемой сложной системы могут рассматриваться как своего рода «подсистемы», образованные из более простых элементов, соответствующих более низкому уровню структурной организации, и т. д.

Стоящая перед нами проблема происхождения искусства, естественно, потребует от нас изучения структуры тех элементов, из которых оно возникло. Это не означает, однако, что мы становимся в открытую оппозицию к методу функционального анализа. Отправляясь от структуры, как можно меньше увлекаясь спорами о конкретных и частных функциях первобытного искусства, ибо эти споры, по нашему глубокому убеждению, третьестепенны для проблемы его происхождения, мы собираемся углубить понимание наиболее общей и менее всего изученной функции, выполняемой как первичными элементами художественного творчества, так и всеми видами искусства в целом, а именно их *коммуникативной* функции. Эта функция является решающей, очевидно, еще и потому, что все приписываемые искусству функции — магическая, игровая, эстетическая и прочие — могут быть реализованы лишь в акте *художественной коммуникации*, то есть специфической связи между людьми.

Еще не так давно казалось, что каждая наука имеет свою строго ограниченную область объектов, которые она исследует своими, только ей присущими, специфическими методами; и обратно: каждой области объектов соответствует строго определенная наука. Биология не имела никакого отношения к небесным телам, химия не занималась жизнью, а искусствоведение — психологией. В на-

стоящее время это положение изменилось коренным образом: сейчас один и тот же объект изучается с разных сторон многими науками, и одна и та же наука может изучать с определенной стороны не один, а множество самых различных объектов. Именно отсюда родится взаимодействие, взаимопроникновение и синтез ранее весьма далеких друг от друга дисциплин, столь характерные для сегодняшнего движения научной мысли.

Марксистско-ленинская теория познания пришла к этому еще в начале нашего века: в 1915 году В. И. Ленин писал: «История отдельных наук, история умственного развития ребенка, история умственного развития животных, история языка (№1) + психология + физиология органов чувств, — вот те области знания, из коих должна сложиться теория познания и диалектика»¹.

Проблема происхождения искусства, взятая в его коммуникативном аспекте, становится не только лишь искусствоведческой, но и гносеологической проблемой, а значит, и потребует привлечения данных не только собственно исторических наук, которые издавна с ней связаны (археология и этнография), но и тех, о которых говорил В. И. Ленин. Именно этот путь позволит нам исследовать материальную и духовную основу возникновения художественного творчества, даст нам возможность обнаружить диалектическое сочетание биологического и социального, чувственного и познавательного, материального и духовного в том великом и сложном, что зовется искусством.

Конечно, путь этот — путь объединения всей информации, относящейся к данному объекту, путь синтеза знаний, полученных методами разных наук, — очень сложен, очень тернист. И, памятуя, что данная книга — один из первых опытов в области комплексного исследования вопроса происхождения искусства, следует заранее извиниться перед читателем как за получившуюся, быть может, неровность и тяжеловесность изложения, так и за неполноту охвата самой проблемы.

Что же касается внутреннего строения книги, то оно целиком подчиняется ее главной задаче — выяснению истоков художественного действия и художественного сознания.

Так, первая глава начинается, как уже говорилось, с исследования некоторых поведенческих актов животных, служащих предпосылками осмысленных человеческих

действий. Поскольку человек — «животное общественное», а общество как таковое невозможно без общения, то далее делается попытка проследить становление синкретического языкового общения в первобытном стаде, в особенности становление и развитие жестомимических изобразительных действий, закладывающих основу танца-представления.

Процесс превращения изобразительно-описательного жеста в рисунок исследуется во второй главе.

В третьей главе книги читатель познакомится с некоторыми, уже достаточно устоявшимися в науке представлениями о возникновении музыки, поэзии и эпоса древних народов. В четвертой главе обосновывается положение, согласно которому художественное сознание и художественное (изобразительное) действие необходимо возникают в результате взаимодействия как биологической (чувственной) сигнальной системы, так и специальных механизмов высшей нервно-психической деятельности, формируемых в процессе социального общения и для целей этого общения.

Таким образом, никакой принципиально новой гипотезы происхождения искусства в книге не выдвигается. Новое здесь заключается в более углубленном и комплексном подходе к изучению первичных элементов художественного творчества с точки зрения их коммуникативной структуры и функции — то есть к тому аспекту проблемы, которому до сих пор уделялось явно недостаточное внимание.

Не для исполнения обычая, а по искреннему убеждению в необходимости такого шага автор приносит великую благодарность большому количеству людей, принимавших участие в обсуждении материалов этой книги с момента ее зарождения в 1957 году до создания окончательного варианта. Особенно благодарен автор за поддержку, помощь и ценные советы кандидатам искусствоведения Н. А. Дмитриевой и Г. А. Недошивину, проф. Г. И. Полякову, кандидату медицинских наук О. С. Адрианову, действительному члену Академии педагогических наук РСФСР Б. М. Теплову, доктору биологических наук С. Г. Геллерштейну члену-корреспонденту Академии наук СССР М. М. Герасимову и Л. Б. Переверзеву.

Достоин ли я был их поддержки и помощи, выполнил ли я их советы, — судить им и читателю.

Таблица-указатель археологических терминов

В р е м я				Развитие человека	
абсолютное	геологическое	археологическое			
7000—4000 лет до н. э.	Последледниковый период	Неолит (новый каменный век)	От neo (латин.) — новый, lit (латин.) — камень	Кроманьонец (человек современного типа)	
13 000—7 000 лет до н. э.		Мезолит (средний каменный век)	От meso (латин.) — средний		
20 000—13 000 лет до н. э.	отступление Вюрмского ледника	Палеолит (древний каменный век)	ранний средний верхний	От paleo (латин.) — древний	
	30 000—20 000 лет до н. э.	Вюрмское оледенение			От названий французского села Масс д'Азиль и города Турас
40 000—30 000 лет до н. э.	Рисс-вюрмское время			От названия французского села Ла Мадлен	
300 000—40 000 лет до н. э.	Рисское оледенение			От названий французских сел Ориньяк и Солютре	
600 000—300 000 лет до н. э.	Миндель-рисское время и миндельское оледенение		мустье	От названия французского села Ла Мустье	
600 000 — более 1 млн. лет до н. э.	Доледниковое время	ашель		От названия французского села Ашель	
		шель		От названия города Шелль (близ Парижа)	
		дошелецкое время			

I. ДЕЙСТВИЕ-ИЗОБРАЖЕНИЕ

Откуда «есть пошло» искусство? Как оно возникло?

Может быть, человек получил его зачатки прямо от своих животных предков? Ведь говорят же о «музыкальности» птиц, «танцевальных» повадках некоторых животных и «живописи» (правда, абстрактной) обезьян. Ведь говорят же (и некоторые ученые люди) о происхождении искусства из игры животных. Не здесь ли корни человеческого искусства?

Давайте посмотрим, что же представляет собой так называемое «искусство животных», о котором говорится так много.

Предпосылки
человеческого
танца, музыки
и рисунка

Одним из довольно широко распространенных предрассудков является убеждение в том, что животные имеют эстетические чувства. С легкой руки Ч. Дарвина считается, напри-

мер, что половой отбор у некоторых видов животных направляется «эстетическими чувствами» самок, выбирающих себе партнеров в зависимости от «красоты» внешнего вида и поведения. Самцы птиц «пленяют самок самой разнообразной голосовой и инструментальной музыкой», танцуют перед ними или выполняют «самые причудливые телодвижения на земле или в воздухе». И вообще «птицы являются самыми эстетичными из всех животных, исключая, конечно, человека, и вкус к прекрасному у них почти одинаков с нашим»².

Между тем ни одно из положений Дарвина не вызвало такой острой и обоснованной научной критики, как мысль об эстетичности животных. Некоторые исследователи, восставая против столь неоправданного антропоморфизма, рисковали «выплеснуть вместе с водой и младенца», то есть подвергали сомнению всю теорию дарвиновского полового отбора. Основные положения этой теории остались, конечно, жить, но мысль об эстетичности животных уже давно не находит себе сторонников среди серьезных психологов и искусствоведов.

Многочисленный отряд натуралистов, начиная с А. Уоллеса, сумел показать, что, например, окраска птиц и животных выполняет очень много функций, за исключением только функции эстетической.

Одной из важнейших является *функция опознавания и различения* «своего» и «чужого». Определенная окраска имеет значение сигнала стада, стаи, вида и т. п. Для стадных животных, к которым относятся большинство травоядных, некоторые хищники и значительное количество пернатых, возможность узнавать «своих» на известном расстоянии, при быстром движении, в темноте или при некотором прикрытии имеет большие преимущества и часто ведет к сохранению жизни индивида и даже всей группы. Такие животные обыкновенно не допускают в свою среду «чужого». Держась вместе, они в какой-то мере защищены от нападения извне, в то время как отдельно держащаяся особь делается легкой добычей врагов; весьма важно поэтому, чтобы отбившееся животное могло легко узнать «своих» на достаточно большом расстоянии. Возможность легко узнавать «своих» имеет особенное значение для молодых и неопытных членов стада (вспомните, например, белую окраску шерсти под хвостом у лани). Для воспроизведения вида не менее важное значение имеет различная окраска особей противоположного пола, что устраняет случаи бесплодного скрещивания. «И я склонен думать,— пишет А. Уоллес,— что эта необходимость имела более широкое влияние на развитие разнообразия окраски животных, нежели какая бы то ни было другая причина»³.

О стадно-опознавательной функции окраски животных упоминает сам Ч. Дарвин, приводя наблюдения Б. Уира⁴, Бордмэна⁵, С. Бейкера⁶ и Д. Гентера⁷.

О *функции привлечения партнера* окраской и украшениями у животных в брачный период говорят исследова-

ния И. Мейзенгеймера, Н. Г. Лебединского, М. А. Мензбира⁸, А. Д. Некрасова⁹, А. М. Никольского¹⁰ и многих других. Убедительно показано, что специальные «брачные» запахи, звуки, движения, яркая окраска, «щегольство» украшениями и т. п. служат физиологическими возбуждателями полового, а отнюдь не эстетического чувства самок.

О *защитной функции* окраски животных также достаточно хорошо известно. А. Уоллес, в частности, установил закономерную связь между типами птичьих гнезд и окраской самок птиц. Оказалось, что самки, окрашенные так же ярко или почти так же ярко, как самцы, встречаются у птиц, устраивающих гнезда в дуплах, норах и тому подобных скрытых местах, тогда как самки птиц, устраивающих открытые гнезда, имеют защитную «покровительственную» окраску. Примером первой группы может служить яркая окраска самок зимородков, удонов, туканов, дятлов, попугаев, синиц и др. Можно привести немало примеров и второго случая, когда самки, сидящие на яйцах в открытых гнездах или просто высиживающие птенцов на земле (утки, перепела, фазаны и т. д.), имеют скромную покровительственную окраску¹¹. Позднейшие исследования подтвердили, что скромная окраска самок приобреталась постепенно, путем естественного отбора, в ходе которого особые гормоны, выделяемые яичником, постепенно подавляли первоначальную яркую окраску, привлекающую хищников.

Эти и многие другие факты говорят о том, что окраска животных в высшей степени «утилитарна» и меньше всего связана с «чистым и незаинтересованным наслаждением» красотой.

Но ложное представление об эстетических чувствах животных далеко не исчерпывается одной лишь «живописностью» их облика: многие убеждены, что животные, как и люди, обладают способностью к пению и танцам.

Интересно, что это убеждение крепче всего у влюбленных в природу охотников, бывалых таежников, проводников, рыбаков и пастухов, которые своими восхищенными рассказами более всего способствуют распространению подобного предрассудка: страстная любовь, как известно, слепа, даже если это любовь к природе.

Рассказывают о «танцах» дельфинов, птиц, даже оленей. Обязательно упоминают «танцы» животных в цирке. А в книге участника первой советской антарктической

экспедиции журналиста Е. Рябчикова «Земля тайн» (Библиотека «Огонька», М., 1957, № 35, стр. 9) приводится любопытное описание «танца» пингвинов. Не могу удержаться от соблазна привести это место целиком.

«Кто-то из матросов сходит на лед с гитарой в руках, садится на перевернутый разбитый ящик из-под консервов и проводит пальцами по струнам. Пингвины, никогда не слышавшие человеческого голоса и музыки, неожиданно проявляют повышенный интерес к гитаре. Как они ожили, как волнуются, как тянутся к музыканту, тараща свои круглые вороньи глаза и раскрывая прочные длинные клювы! Польщенный вниманием слушателей, матрос прошел еще раз по струнам и вдруг заиграл вальс. Веками спавшая музыкальность пингвинов разом пробуждается: неуверенно ковыляя в такт звукам, птицы описывают что-то похожее на круг, топчутся на месте, качаются, а веселый нежный мотив вальса зовет их в легкий, скользящий круговорот, и, подчиняясь его ритму, сотни пингвинов кружатся в вихре первого вальса.

— Вот вам и танцплощадка антарктического парка культуры и отдыха,— смеется Черевичный».

Это — конец главы. Все в порядке. Ничего особенного: гитарист играет, а «веками спавшая *музыкальность*» «в легком, скользящем круговороте» кружит *сотни пингвинов «в вихре первого вальса»*. Не правда ли, убедительная картина?

А ведь «вихрь вальса» пингвинов можно было бы объяснить не «веками спящей музыкальностью» животных, а гораздо более простой и, главное, более убедительной причиной. Топтание, кружение, взмахивание ластами, весьма возможно, есть не что иное, как система реакций на мелодически и ритмически организованные звуки, опирающаяся, скорее всего, на инстинкты ориентировочный и даже оборонительный. Вспомните, как у Дж. Лондона реагирует на музыку собака Батар из рассказа этого же названия: для этого пса музыка была таким трудно переносимым мучением, что он изо всех сил выдавливал из себя звуки, чтобы как-то обрести утраченное равновесие.

Оставляя в стороне «танец» цирковых лошадей, собачек и медведей, которые явно представляют собой результат специальной дрессировки, опирающейся на пищевой рефлекс, рассмотрим «танцы» животных в естественной обстановке.

Как показывают исследования зоологов К. Грооса, Н. В. Богоявленского, А. Д. Некрасова и других, «танцы», позы, особые движения животных есть довольно простые инстинктивные акты поведения, связанные чаще всего с состоянием полового возбуждения. Н. В. Богоявленский считает, что в данном случае особенное значение имеет упорядоченное, организованное движение, которое благодаря видовому чувству подобия «настраивает» для спаривания особь другого пола. Ч. Дарвин приводит по этому поводу выдержку из знаменитой книги Брэма «Жизнь животных», в которой описывается токование («то есть, — поясняет Дарвин, — любовные пляски и любовные песни тетерева»): самец почти непрерывно издает самые странные звуки, «он поднимает хвост кверху и распускает его наподобие веера, вытягивает голову и шею с взъерошенными перьями и отводит крылья от тела. Затем он делает несколько прыжков в разные стороны, иногда описывает круг и прижимает нижнюю часть клюва так близко к земле, что стирает себе перья на подбородке. Во время этих движений он хлопает крыльями и беспрестанно кружится. Чем сильнее он распаляется, тем он становится оживленнее и приходит наконец в совершенное иступление»¹².

С другой стороны, позы и движения токующих или «танцующих» птиц нередко воспроизводят формы поведения, осуществляемые обычно в других обстоятельствах и с другими целями. Например, ухаживающий петух, чтобы пригласить к себе ближе курицу, часто делает вид, что усиленно клюет что-нибудь на земле. Указывают, что и поза токующего тетерева напоминает позу клюющего. Известный рисунок «танцующих» американских чибисов в сочинении Хедсона «Натуралист в Ла-Плате» наглядно показывает, что в «ритуал танцев» этих птиц входит поза, имитирующая клевание. Таким образом, в основе некоторых «танцев» и поз можно видеть рефлекс, приобретенные животными в их стадной жизни: рефлекс, побуждающий птицу подлетать к другой птице того же вида, занятой клеванием, использован здесь для половых целей.

Вместе с тем ряд позднейших исследований поведения птиц дает основание утверждать, что некоторые движения и позы, причисляемые к «танцевальным», имеют в обыденный (не «свадебный») период жизни еще очень недифференцированный, общий характер. А. Д. Некра-

сов приводит наблюдение английских натуралистов Саузерна и Мэрписа над уткой-крячкой. Эти авторы пришли к выводу, что одна и та же оригинальная «танцевальная» поза этой птицы вызывается разными внешними раздражителями: 1) возвращением супруга, 2) отлетом нарушителя границ, 3) простым пролетом вверху отдельной птицы, 4) спором, кому кормить птенца, 5) отыскиванием самкой корма, 6) вылетом птенцов, когда взрослые бросаются им вслед, и 7) предварением спаривания. Саузерн считает эту позу и простой зов крячки «основной самоутверждающей себя реакцией», почти равной заявлению «а вот и я», а А. Д. Некрасов замечает, что, очевидно, «из таких обобщенных поз и дифференцируются особые позы и признаки, важные в определенный период жизни»¹³.

Как видим, и «танцы» животных по своей природе не имеют ничего общего с «эстетическими чувствами», якобы лежащими в их основе.

Однако эти «танцы» указывают на другое, гораздо более важное для нас сейчас обстоятельство: в организме высших животных, в системе их двигательных автоматов, уже заложена некая, пусть самая элементарная *способность и естественная готовность к восприятию двигательного-упорядоченного ритма, готовность к упорядоченной (ритмической) пластике движения и жестов*.

Говорят далее, что некоторые животные могут петь, что некоторые животные музыкальны. Упоминают тут в первую очередь певчих птиц. Указывают на то, что и гиббоны способны издавать звуки с правильно нарастающей высотой тона в пределах нескольких октав и что они составляют почти единственную группу млекопитающих, издающих, подобно птицам, звуки с гармонической модуляцией¹⁴.

Но научные исследования и здесь достаточно убедительно показывают, что пение и создание мелодий у животных никак нельзя отождествлять с музыкально-художественным творчеством человека.

Пение птиц, так же как окраска и «танцы» других животных, выполняет функции стадных сигналов и полового привлечения. А. Д. Некрасов считает, что «у птиц звуки, имеющие половое значение и связанные с определенным брачным периодом в их жизни, могли развиваться из тех звуковых сигналов, которые играли роль в общественной — стадной — жизни птиц во время кочевок или пере-

летов. Путем полового отбора эти сигналы и звуки могли развиться у некоторых птиц в весьма сложную музыку»¹⁵. Не исключен в некоторых случаях и обратный процесс: признаки, приобретенные для действия на самку, могли в дальнейшем утилизироваться действием естественного отбора и для другой цели.

Это, очевидно, справедливо хотя бы для следующего факта: известно, что самцы многих воробьиных птиц (самый известный пример — зяблики) прилетают весной раньше самок; однако они уже поют вовсю. А. Д. Некрасов приводит объяснение английского натуралиста Говарда, согласно которому пение птиц имеет совсем особое значение: это — заявка на территорию. Самцы, ориентируясь по голосу соседних самцов, выбирают место будущего гнезда на таком расстоянии, чтобы окружающая территория была достаточна для прокорма его птенцов во время гнездования. Этим, возможно, объясняется и самый факт большой равномерности в распределении птиц и их гнезд по территории¹⁶.

Развитая сложная мелодика пения некоторых птиц не раз была сильнейшим аргументом в пользу если не эстетичности, то хотя бы музыкальности животных (музыкальность понимается здесь так же, как и применительно к художественному творчеству человека). Это выглядит особенно убедительно, когда речь идет о научении птиц новым мелодиям. Однако и здесь дело заключается не в музыкальности, а во врожденном имитационном рефлексе, которого у некоторых певчих птиц может и не быть; сошлемся хотя бы на тот факт, что признанного «лучшего музыканта» — соловья — никогда не могли научить ни одной мелодии, не присущей его виду.

Итак, мы не имеем никакого права ставить знак равенства между способностью к эмоционально-смысловому модулированию звуков ради передачи эмоционально-смыслового сообщения, — чем как раз и характеризуется музыкальная деятельность человека, — «музыкальностью» соловья или других животных, представляющей в основном безусловнорефлекторный акт. Вместе с тем это «пение», эта «музыкальность» означает, что уже в организме животных имеются определенные физиологические предпосылки, дающие *возможность гармонической модуляции голосового материала*.

Далее: вспомните небезызвестную Бетси. Говорили, писали в прессе, показывали по телевидению — «истин-

ный талант», «истинное искусство в его чистом виде, не испорченное человеческой цивилизацией». Картины Бетси с ее персональной выставки были раскуплены почти моментально. Устроители выставки не удовлетвоались шумихой в родной стране — даже в Москву были посланы для телевидения прекрасные цветные фотоснимки с работ Бетси.

Работы Бетси были причислены к сюрреалистическому направлению в живописи, и весь этот шум не стоил бы даже упоминания, если бы Бетси не была... обезьяной.

Устроители выставки обезьяней живописи помимо чисто коммерческих соображений желали, по-видимому, показать, что искусство в принципе бессмысленно, если им могут заниматься животные.

Вполне возможно, что подобное утверждение вполне справедливо по отношению к некоторым видам современной абстрактной и беспредметной живописи. Вместе с тем случай с Бетси заслуживает более тщательного разбора с точки зрения предмета нашего исследования. Итак, могут ли обезьяны рисовать?

В опытах немецкого психолога В. Келера шимпанзе уже пробовал пользоваться краской¹⁷. Банка с краской, поставленная в клетку шимпанзе, вызывала у обезьяны сначала желание испробовать ее на вкус. Сунувшись в банку, обезьяна пачкала нос и губы, но вкус краски ей не нравился. Очевидно, в жизни Бетси такие события тоже происходили, и она так же, как и обезьяна Келера, сразу же начинала вытирать нос и губы сначала прямо об стол, а затем и руками. Получившиеся на ровной белой поверхности яркие красочные пятна могли привлечь шимпанзе своей необычностью, и обезьяна, макая пальцы в краску, начинала усиленно пачкать стол. Сообразительный хозяин Бетси, по-видимому, не остановился на столь примитивной технике; научить обезьяну держать в лапах кисть и подставлять ей разные краски было уж не так трудно. То, что произошло далее, тоже понятно: из сотни испачканных обезьяной холстов легко выбрать несколько штук, на которых эстетствующий обыватель готов усмотреть и «Мертвый город», и «Закат», и любые другие образы, подсказанные ему соответствующим названием.

Проведенные в последние годы советскими учеными Г. З. Рогинским¹⁸ и В. Р. Букиным опыты «обучения» обезьян рисованию дали очень интересные результаты.

Отсылаю интересующихся хотя бы к убедительно иллюстрированной статье В. Р. Букина «О способностях шимпанзе к воспроизведению графических действий». Не могу не привести выводы В. Р. Букина:

«Истоком «рисования» обезьян является... подражание... При полном отсутствии потребности изображать у обезьяны трудно обнаружить и явно выраженную способность к изображению даже при длительном и часто повторяющемся показе образца.

Подражая движениям и действиям человека, обезьяна может «нарисовать» связанные с этими движениями и действиями простейшие фигуры (линии, овалы, но не треугольники, например.— В. Ш.). Эти «рисунки» в основе своей являются приблизительно верным копированием движения руки экспериментатора, но никак не точным воспроизведением реального предмета — прообраза этих рисунков в объективной действительности»¹⁹.

Как видим, объяснение обезьяньей «живописи» и «рисования» несложно. Обезьяна, как и любое другое животное, не может создавать художественное произведение, ибо она не обладает способностью направленно познавать действительность: она *не выражает «живописью» своего отношения к внешней реальности*, как это делает человек, она *не адресует свою «живопись» другим* (обезьянам или людям).

Мы не можем, однако, игнорировать то обстоятельство, что обезьяна способна проявлять *интерес* к созданию пятен, а ее конечности оказываются *достаточно развитыми* для того, чтобы манипулировать кистью и карандашом.

Вывод. Если изобразительный жест, мелодия, рисунок, отражающие действительность и отвлеченные от нее, то есть превращенные в знаки, в сигналы сигналов действительности, могут возникать лишь при участии человеческого сознания с его функциями отвлечения и обобщения, с его коммуникативной направленностью, то в организме ближайших предков человека — в их моторных автоматизмах, в структуре их мозга, в развитии их конечностей и слухо-звукового аппарата — содержатся *реальные задатки к созданию некоторых материальных форм, могущих при определенных условиях стать знаками человеческого общения*.

Остается рассмотреть гипотезу о происхождении искусства из игры животных.

Известно, что низшие организмы расходуют всю свою жизненную энергию на выполнение функций, необходимых для поддержания биологического существования. Низшие животные знают только утилитарную деятельность. Но на высших ступенях животной лестницы дело обстоит уже иначе. Благодаря лучшему питанию в организме накапливается некий избыток силы, требующий выхода. Когда кошка ловит мышь, то наградой за производимые ею усилия оказывается лакомая пища, но, когда та же кошка бежит за клубком ниток, она ничего не получает, кроме некоторого удовлетворения игрой. Игра хищных животных состоит из притворной охоты и притворной драки. Вот эта-то игра, по мнению сторонников «игровой» теории происхождения искусства, и «есть не что иное, как драматическое представление преследования добычи, своего рода «идеальное» удовлетворение одного из важнейших жизненных инстинктов при отсутствии их реального удовлетворения»²⁰. Говорят, что так же и у людей: игры детей — нянчение кукол, игра в «гости» и т. д. — суть театральные представления деятельности взрослых. И разница между деятельностью взрослых и игрой заключается в том, что взрослые преследуют всегда вполне определенные утилитарные цели, а деятельность играющего таких утилитарных целей не преследует. Вот эта-то деятельность, не преследующая утилитарных целей (сравните у Канта: прекрасное есть «то, что нам нравится, независимо от всякой выгоды»), эта игра и перерастает впоследствии в искусство. Как перерастает, почему перерастает, почему искусство есть, таким образом, «игра для взрослых» — этого не объясняют ни Ф. Шиллер, ни Г. Спенсер, ни К. Бюхер, ни К. Гросс, ни также Г. В. Плеханов, принимавший с известными оговорками указанную «гипотезу игры».

Но ведь животные действительно играют: кошки с клубком ниток, щенята друг с другом, обезьяны с разными предметами. И действительно, они не получают от этого какого-то видимого результата, какой-то «корысти». Но есть ли эти игры то, что нам называли «драматическим представлением»? Конечно, нет, ибо «драматическое представление» есть деятельность сугубо человеческая. Для того чтобы драматически представлять, — хотя бы так представлять, как это делали индейцы Северной Америки, примитивные австралийские, африканские и прочие племена в охотничьих танцах, — нуж-

но испытывать *необходимость* в таком действии — иметь *цель представления* или в крайнем случае очень гибкую, прочную цепь условнорефлекторных актов, опирающихся на какой-нибудь сильный безусловный рефлекс — пищевой, оборонительный, ориентировочный, половой и т. п. Для добывания пищи животные, как уже было сказано, не играют. Тогда, может быть, они играют для обороны? Или для того, чтобы разобраться в ситуации? Или игра вызвана тягой к любви, хотя играют в основном детеныши, не достигшие половой зрелости?..

Игра животных не есть драматическое представление хотя бы потому, что для драматического представления необходим не только представляющий субъект, но и *субъект воспринимающий*; животное играет только «для себя», драматически представляющий (танцующий, поющий и т. д.) человек играет, как правило, *для других*.

Правда, животное-мать, принеся к логовищу мертвую или придушенную дичь, как будто бы «играет» с нею «на потеху» детенышам, то есть как бы «представляет» для них некую реальную ситуацию. Для самой матери, однако, это совсем не игра, а обучение детей охоте, способ передачи приобретенного опыта, столь важного для успешной борьбы за существование. Подобного рода «воспитательная» функция игры-представления животных всецело опирается у детей на рефлексы — ориентировочный и пищевой, а у матери — на весьма сложный рефлекторный комплекс, связанный с инстинктом продолжения рода.

Что же в таком случае представляет собой собственно игра животных? Очевидно, все-таки правы те, кто утверждает, что игра есть упражнение силы. Но не «искусственное» упражнение, не целенаправленное и не осознаваемое как таковое, а упражнение инстинктивное, обусловленное естественными реакциями молодого, развивающегося организма на сытость, на близость к логовищу (к «дому») и спокойную обстановку.

Животные довольствуются звуковым и моторным выражением своих эмоций, ибо их взаимодействие со средой ограничивается *приспособлением* к ней, то есть бегством от ее опасностей и присвоением готовых ее богатств.

Сигнальная система человека зиждется на качественно иных основах. Сигналы, представляющие то или иное содержание человеческого мышления в форме знакового

сообщения, не являются выражением непосредственных реакций одиночного организма. Знаковые сообщения по самой своей природе связаны с такими типами реакций, которые возникают лишь в условиях *общественной деятельности* человека, деятельности, требующей от каждого из участников точного *согласования* всех важнейших поведенческих и познавательных актов. Отсюда ясно, сколь огромное расстояние отделяет даже наиболее сложные формы сигнального поведения животных от простейших форм коммуникативной деятельности человека. Должны были пройти сотни тысячелетий, подготовляющие качественный скачок эволюции, переход от материи ощущающей к материи мыслящей, от материи биологической к материи социальной.

Ступени сознания Организм и среда его обитания связаны друг с другом неразрывно. Состояние организма сохраняется более или менее неизменным, пока более или менее неизменна внешняя среда его обитания. Малейшее нарушение постоянства среды немедленно вызывает ответную реакцию организма, стремящегося приспособиться к изменившейся обстановке. Коренное же изменение среды обитания ведет либо к уничтожению организма, либо к существенной перестройке его структуры, обеспечивающей выживание в новой среде. Изменчивость, тонкость и многообразие реакций организма в ответ на разнообразие перемен во внешней среде служит показателем гибкости, приспособляемости и стойкости данной формы организации организма. Но никакие стойкие изменения организма в естественных условиях невозможно вызвать не чем иным, кроме изменений среды обитания. Так идет жизнь всей органической природы. Так идет ее развитие.

Более миллиона лет назад начался новый этап развития материи — этап развития общественного человека.

Это был очень долгий, очень сложный и трудный процесс. Он не был непрерывным. Он не был прямолинейным. Он начинался во многих изолированных местах экваториального пояса Земли, где создавались в какой-то мере сходные условия. Вместе с тем эти условия не были совершенно одинаковыми, как не были поэтому вполне идентичными и возникавшие в разных местах формы высшей нервной и психической деятельности очеловечивающихся приматов. В каждом конкретном месте эти условия менялись по-своему, то благоприятствуя указанному

развитию, то где-то приостанавливая или вовсе прекращая его.

Судя по всему, формирование человека происходило на фоне очень резких климатических изменений, так или иначе связанных с сухими и влажными эпохами в тропиках, а на севере — с эпохами материковых оледенений. Параллельно с климатическими происходили резкие изменения рельефа поверхности суши, вызванные тектонической деятельностью Земли. По данным морских геологов и биогеографическим данным, «изменялся и рельеф океанического дна. Эти изменения, надо полагать, сопровождалось большими изменениями в размерах емкости котловины Мирового океана, что вызвало колебания его уровня и возникновение крупных регрессий и трансгрессий, которые вполне заслуживают названия великих всемирных потопов»²¹.

Лесные пожары, захватывающие площади в сотни тысяч гектаров, великие наводнения, периоды оледенений и отступлений ледников, нашествия полчищ хищников или других врагов — все эти факторы, действуя совместно или порознь, катастрофически изменяли привычную среду обитания наших человекообразных предков и гнали их «за тридевять земель» в поисках спасения от неминуемой гибели. Они перебирались из лесов в гористые пустыни, попадали из жары в холод. Они меняли пищу и навыки, необходимые для ее поисков и добычи; меняли логовища и способы их устройства, короче говоря — радикально изменяли весь образ своей жизни. Другие животные, неспособные ни к дальним миграциям, ни к изменениям в пище, как правило, погибали в этих резко изменяющихся условиях, и лишь тот, кто «должен был стать» человеком, уходил, менял все и менялся сам, становясь все более защищенным от изменений среды.

Выражение «должен был стать» не означает предназначение какой-то внешней силы. Должен был стать тот, кто *мог* стать человеком. Чем же характеризовались существа, обладавшие такой возможностью?

Согласно данным современной науки, подобным существом была древняя человекообразная обезьяна. Антропид типа австралопитека²² обладал наиболее гибкими, наиболее сложными, стойкими — по сравнению с другими животными — характеристиками нервно-психической деятельности. А от современных нам человекообразных помимо некоторых физиологических параметров пси-

хическая организация австралопитека отличалась, очевидно, лишь одним *очень обостренным* чувством стадных животных — *чувством подобия*, сформировавшимся под влиянием некоторых специфических условий обитания. Это-то стадное чувство подобия наряду с высокоразвитой способностью приспособления к резким изменениям среды обитания и позволило стадам антропоидов вести успешную борьбу за сохранение вида. В дальних походах, среди невероятных трудностей и перемен, в битвах с грозными хищниками выживали стада, состоявшие из особей с наиболее развитым чувством общности и коллективного сплочения при наибольшей гибкости и стойкости индивидуального организма. Так начинался человеческий род.

Во время частых и долгих миграций потенциальная способность к прямохождению должна была все более совершенствоваться и превращаться в привычку, в характер или особенность организма. И это имело кардинально важные последствия: у антропоида освобождались передние конечности; он получал возможность использовать способность этих конечностей к хватательным движениям в ситуациях, ведущих к развитию их анатомической структуры и превращению их в *руки*.

Когда антропоид *случайно* взял в руки палку, чтобы сбить плод с дерева или защититься от нападения, и палка помогла ему — это еще не было «освоением» или «приобретением» палки, привычкой к орудованию палкой. Должно быть, очень много раз и очень многим членам стада случалось испытывать удовлетворение от подобного использования палки, покуда такое использование смогло закрепиться в форме социального и массового представления о палке как орудии для совершения широкого класса различных действий. Нередко в новых условиях существования стада применение палки приобретало решающее, жизненно важное значение. Например: деревья встречались тонкие, так что залезть на них было нельзя, а плоды висели высоко; каменистая почва не позволяла выкапывать съедобные корни руками; в месте кормежки оказалось много бурелома, и при появлении хищника все стадо по примеру одного могло схватить в руки палки и отбить нападение врага, — во всех схожих ситуациях наш предок начал уже *искать* палку с намерением использовать ее для достижения соответствующей цели. Но искать — значит, уже иметь в сознании некий

образ палки, еще не существующей в поле непосредственного восприятия данного индивида.

Зачаточное, элементарное мышление, которое И. П. Павлов определяет как «мышление в действии», свойственно уже высшим животным, например человекообразным обезьянам. Им знакомо то, что мы называем восприятием и представлениями о предметах и явлениях внешнего мира. Но аппарат познания у животных (в том числе и антропоидов) представлен лишь так называемой первой сигнальной системой — ощущениями и восприятиями непосредственных сигналов внешней действительности. Сфера зачаточного, элементарного мышления высших животных, оставшихся на первой, низшей — чувственной — ступени познания, ограничивается образованием чувственно-двигательных ассоциаций.

Необходимо иметь в виду, что термин «познание», употребленный в применении к животному, качественно отличен по своему содержанию от понятия «познание», связанного с *целенаправленной, намеренной, общественно обусловленной* познавательной деятельностью человека. У животных же не существует никакой осознанной «цели» познания; их познавательная деятельность управляется в основном инстинктом и всегда обращена не к общему в предметах, явлениях, ситуациях, но лишь к событиям, непосредственно касающимся данной особи (в некоторых случаях — данного вида). Именно поэтому «познание» животного, как необходимый акт практического приспособления к среде, носит *случайный и частный характер*. Оно связывается лишь с одной конкретной ситуацией и не распространяется даже на аналогичные ситуации, если они возникают в слегка измененной обстановке.

Опыты лаборатории И. П. Павлова в Колтушах и многочисленные опыты других естествоиспытателей позволяют судить о природе этого познания.

Высшее животное (антропоид) умеет распределить внимание и восприятие применительно к своим потребностям и довольно быстро находить более или менее удовлетворительное решение соответствующих задач. Однако область действительности, открытой для мышления и действия животного, ограничена той частью ситуации, которая находится в данный момент в поле его непосредственного восприятия, то есть прямо воздействует на его органы чувств. И все, что оказывается за пределами его

поля зрения, слуха, осязания, обоняния, вкуса, не может быть использовано для направления действия. Только при случайных движениях, изменяющих конфигурацию поля восприятия, животное способно связать с непосредственной целью действия и использовать для ее достижения дополнительные данные и инструменты, дотоле просто ускользавшие от его внимания. Но даже ранее использованные, уже помогавшие достижению цели предметы не являются для шимпанзе *знакомыми орудиями*: эффективность действия с ними зависит не от свойств самих предметов, но только от обстоятельств ситуации.

Данные сравнительнофизиологических и зоопсихологических исследований согласно говорят, что формирование у животных индивидуального поведения в новой природной среде находится в прямой зависимости от свойственных им видовых инстинктов. Животное способно решить некоторые трудные задачи, если эти задачи находятся как бы в зоне возможностей свойственного ему видового поведения, но то же животное не справляется с задачами гораздо более легкими, если они чужды естественным условиям жизни его вида. Высшие животные, конечно, способны к подражательным действиям, но это подражание не формирует у них действий нового типа, действий, не свойственных виду. Даже гнездовые птицы, о подражательном пении которых так много говорят, не формируют, в сущности, никаких новых реакций, но лишь проявляют в этом случае врожденный им имитационный рефлекс. Поучительными в этом отношении являются факты подражания у молодого шимпанзе Иони, описанные Н. Н. Ладыгиной-Котс. Иони часто имитировал действия человека, в частности действия с орудием, например — забивание гвоздя молотком. Тем не менее он не схватывал объективной логики действия: то он не прилагал достаточной силы, то не удерживал гвоздь в вертикальном положении, то бил молотком мимо гвоздя. «Таким образом,— пишет автор,— в результате своей большой практики Иони все же никогда не забил ни одного гвоздя»²³.

Таким образом, животному в решении задачи помогает только *действие*, включающее в поле восприятия те или иные благоприятные обстоятельства.

Напомним еще раз, что все приобретения в поведении, в мышлении, все изменения органов и функций органов происходили на фоне периодических потрясений, вызы-

ваемых радикальными изменениями среды обитания и форм борьбы за существование. Каждая новая ступенька на пути к человеческому сознанию и дальше — к человеку современного типа — была обусловлена очередной переменной подобного масштаба. Отметим также одно обстоятельство психофизиологического плана, сопутствующее такому процессу и очень важное для понимания основного вопроса нашего исследования. По известному физиологическому закону отрицательной индукции (сильная активация одного нервного центра вызывает в других, связанных с ним центрах, торможение) крайнее возбуждение ориентировочного рефлекса, неизбежное в решительно изменившейся обстановке, всегда вначале задерживает, тормозит проявление выработанных в прежней обстановке форм поведения, расстраивает привычки, снижает продуктивность жизнедеятельности. В таком переходном состоянии, при «расшатанных» нервных связях, в обстановке ломающегося динамического стереотипа, только и возможны новые приобретения в мышлении и поведении животного (и человека) ²⁴, включая появления новых рабочих навыков у таких органов, как рука.

Двуногие наземные существа, обитавшие в огромных безлесных пространствах Азии и Африки начала плиоцена, — антропоиды типа австралопитека, парантропа и плезиантропа (их останки обнаружены за последние десятилетия в Южной Африке) — еще не могут изготовить ни одного орудия, но они уже пользуются палкой и камнем, они охотятся на животных и, в частности, на павианов: из 58 черепов павианов, найденных в пещерах вместе с останками австралопитеков, парантропов и плезиантропов, приблизительно 80 процентов несут на себе следы раскалывающих ударов, нанесенных камнем или длинными костями копытных животных ²⁵.

От антропоида, ищущего палку в определенных ситуациях, до существа, привыкшего к палке как к продолжению и усилению своей руки, до существа, начавшего обрубать лишнее в случайной палке случайным обломком кремня, — таковы этапы превращения антропоида в существо, уже имеющее право называться человеком.

Каждый из таких этапов длился многие тысячелетия, но еще два-три серьезных изменения среды обитания — и появляется дошелльское рубило — «намеренный» ка-

мень, обработанный камень, появляется использование огня, появляются питекантроп и синантроп.

Приобретение палки, привычка к палке, а затем и *производство* палки — результат мышления в действии, анализа и синтеза в действии. Я говорю о производстве палки потому, что сначала палка использовалась в таком виде, как была подобрана с земли или случайно отломлена от дерева, затем начались поиски *наиболее удобной* палки, а уже следом за этим — обработка найденной палки камнем для придания ей вида дубины.

Очень много раз повторялось случайное использование, пока выработалась привычка. Очень много раз повторялись случайные применения наиболее удобной палки — неподкрепленные пробы орудия, — пока *подкрепленным опытом* (то есть опытом многократного удачного использования) не выделился в сознании образ полезной, удобной палки. Оставалось только пробовать так обрубить палку с помощью острого камня, чтобы она соответствовала этому образу: пробовать и пробовать до тех пор, пока не получится задуманный результат, ибо «неподкрепленные пробы — это не просто ошибочные действия, а практический анализ и практический синтез условий задачи» ²⁶.

Изображение
и знак

Вся деятельность человека, осмысление человеком мира происходили в процессе освоения и *переделки* человеком природного материала для своих нужд и потребностей. Окружающая человека природа переставала противостоять ему в той именно мере, как он начинал ее переделывать. Нарушая природный пейзаж стащенными в кучу камнями (для защиты входа в пещеру), выкапывая яму-ловушку и т. д., человек начинал осваивать природу вообще, «приобретать» ее. Начиная понимать свою способность переделывать природу, человек начинал на весь окружающий мир смотреть как на свое «приобретение»: объективируя свои намерения — мысленные конструкции преддействий — в трудовых и коммуникативных актах, человек начинал *осмысливать мир, закрепляя свое осознание в тех или иных образах, изображениях, знаках, замещающих и представляющих собой существенные качества, свойства предметов реального мира.*

Человеческое познание идет, как известно, от практики через ощущение и представление к понятию, а от

него снова к практике. На ступени ощущения и представления познание имеет дело с чувственными образами единичных предметов, но уже на уровне общего представления мы начинаем иметь дело с представлением о существенном виде, рода, класса предметов, явлений. Таковы наши мысленные представления, выражаемые в словах «книга», «цветок», «гладкий», «кислый», «шорох», «плескание», «прыгать», «светить» и т. д. Все это суть мыслительные, независимые от этих слов, первичные по отношению к ним образные представления о существенном рода, класса, реально видимых, слышимых, ощущаемых объектов действительности — наши общие представления о содержании, о значении словесных конструкций.

Было бы слишком категорично утверждать, что мысленная конструкция общего чувственного представления есть монополия исключительно человеческого мышления. Высшие животные — например, антропоиды (человекообразные обезьяны) — в определенных случаях пользуются (разумеется, в наиболее примитивной форме) такими приемами мышления, которые в логике носят название индукции и дедукции. Существенным элементом нервной деятельности высших животных является, таким образом, образование сочетаний, цепей условных рефлексов — того, что у психологов называется ассоциациями и цепями ассоциаций. «Стало быть, — отмечал И. П. Павлов, — нужно понимать, что в коре (мозга высших животных. — В. Ш.) может иметь место группированное представительство явлений внешнего мира, то есть форма конкретного мышления, животного мышления без слов»²⁷.

Высшие антропоиды — наши предки — мыслили (то есть мысленно оперировали) представлениями, оставаясь на низшей чувственной ступени познания. Когда же наметился переход к мышлению, оперирующему понятиями, суждениями и т. д., к мышлению, способному абстрагировать? Очевидно, только тогда, когда появилась необходимость *передать* представление другим членам стада, коллектива.

Одно общественное животное стало обращаться к другому, стремясь сформулировать (а значит, и составить соответствующее понятие) понимание наиболее существенных черт действительности в силу объективной логики развития *общественной* жизни стада-коллек-

тива, предполагающей тесное и гибкое *взаимное общение* всех его членов²⁸.

Однако чувственная ступень познания и выражения элементарных представлений не могла удовлетворить потребности человека в сколько-нибудь развитом собственно человеческом общении. Для того чтобы более точно определять важные предметы, ситуации, способы действия, чтобы уверенно опознавать их в массе других и устанавливать между ними черты сходства и различия, первоначальные смутные представления должны были *отделиться* от самого их носителя — человека, должны были *объективироваться*, закрепиться в каких-то четких и одинаковых для всего коллектива формах. Иначе говоря, представление должно было стать *знаком*.

От действия
к знаку

Что такое «знак»? Л. С. Выготский формулирует это так: «Всякий искусственно созданный человеком условный стимул, являющийся средством овладения поведением, чужим или собственным, есть знак»²⁹. Иными словами, знак всегда так или иначе связан с определенным типом познавательной и практической деятельности.

Каким же образом антропоиды, становящиеся людьми, научились создавать знаки, обобществляющие их представления?

Главная особенность практической деятельности человека по сравнению с деятельностью животных — его умение производить орудия. Самые древние остатки человека, найденные в 1963 году в Танганьике английским антропологом Льюисом Лики, — обломки черепной крышки, кисти рук, стопы и челюсти нашего предка, названного *homo habilis* (человек искусный). Вместе с костями были найдены грубо оббитые гальки — может быть, первые каменные орудия, сделанные рукой человека. Этим орудиям и этим остаткам более миллиона лет (Л. Лики думает даже, что более 1 миллиона 750 тысяч лет).

Но труд человека начался еще раньше: именно труд способствовал превращению антропоида в человека, а появлению искусственных орудий несомненно предшествует совместный, в полном смысле общественный труд с помощью естественных предметов. Очевидно, что вплоть до питекантропа, синантропа, гейдельбергского человека, живших в шелльской и ашельскую эпохи, в

течение сотен тысяч лет труд имел, по выражению К. Маркса, «животнообразную, инстинктивную форму».

Что касается каменных орудий, то вначале было, по видимому, случайное, непреднамеренное заострение орудия в самом процессе труда — его «самозатачивание», или «естественная ретушь». Если такое орудие позволяло успешно свежевать тушу, разрезать шкуру, добыть из земли корень, то оно сохранялось и использовалось дальше, если же орудие по каким-либо причинам было неудобным (например, тупым или слишком легким, или не имело утолщенной части и потому резало руку) — оно либо совсем отбрасывалось, либо совершенствовалось до необходимой формы. Опыт использования таких орудий позволил, как мы уже знаем, homo habilis'у начать преднамеренно оббивать камни с целью их заострения. «Разумеется, — пишет виднейший советский археолог С. А. Семенов, — миндалевидная форма ручных рубил не является продуктом какой-то идеи, озарившей шелльского человека, а возникла постепенно в результате *длительного опыта*» (курсив мой. — В. III.)³⁰.

Мы недаром подчеркнули длительность опыта первоначального производства орудий, — это значит, что у питекантропа был такой опыт, который передавался не только вширь (среди членов стада, коллектива), но и, так сказать, вглубь — по наследству, все более обогащаясь и совершенствуясь. А передать такой опыт можно было, лишь предварительно осознав его и соответственно его обозначив.

Прямым и неоспоримым свидетельством начала осознания питекантропом своих трудовых действий являются результаты анализа шелльских и ашельских орудий, сделанных из отщепов (пластинчатых кусков камня, отщепленных, отбитых от основного куска — ядрища)³¹. Этот анализ, проведенный известным советским археологом С. Н. Замятиным, показал, что древнейший человек при изготовлении орудий хотя и следовал еще случайным контурам отщепа, но явно заострял эти контуры — то есть начинал формировать их, *сверяя с каким-то хранящимся в памяти представлением об орудии-этalone*.

Таким образом, получалось, как говорит Л. С. Выготский, своеобразное *удвоение* процесса труда: с одной стороны, *реальное действие* с реальным объектом, с другой — *мысленное действие* с неким «идеальным»

объектом, выполняемое в соответствии с определенным представлением, имеющим социальную природу и выработанным на основе коллективного, общественного опыта. Конечно, начальные представления такого рода были еще очень смутными и нерасчлененными. Так, первобытный человек, по-видимому, еще не отделял возможность трудовой операции как таковой от предмета, на который она направлялась,—действие и объект действия сливались в его сознании неразрывно³².

И если соотнесение реального действия с действием-эталоном могло осуществляться во многом еще бессознательно, то сопоставление *реального продукта* труда с *продуктом-эталоном* уже наверняка было сознательным актом. Для первобытного человека представление о действии и реальное действие могли сливаться воедино (как это нередко имеет место у детей), поскольку и то и другое формировалось «внутри» его организма и составляло, так сказать, часть его самого. Изготавливаемый же им продукт был вполне очевидно *отделим* (хотя бы физически) от самого человека, он мог вести самостоятельное существование, мог быть передан другим людям и т. д.

Не могли быть неосознанными и уже довольно сложные и четко нормированные операции сопоставления реального продукта и идеального продукта-эталона. Об этом неоспоримо свидетельствуют данные археологии: подавляющее большинство дошелльских, шелльских и ашельских орудий представляют собой не отщепы (о которых говорилось выше), а обработанные ядрищарубила, и эти рубила показывают удивительное однообразие формы, сохраняющейся на протяжении сотен тысяч лет и на всем пространстве известных нам поселений первобытного человека. А это значит, что первые «изобретатели» и изготовители таких рубил должны были иметь какое-то представление о связи, существующей между формой орудия и удобством пользования им. Это представление, вначале самое общее и нерасчлененное, с течением времени все более уточнялось и дифференцировалось вплоть до появления в конце ашельской эпохи новых форм орудия³³. О сознательном сопоставлении предметов труда с предметом-эталоном говорит также и сравнительно долгое существование ручного рубила в мустьерскую эпоху, когда «права гражданства» уже успели завоевать специализированные орудия и

старая форма рубил была уже «анахронизмом»: форма рубила сохранялась в виде сознательной традиции.

Итак, появляющееся осознание человеком своего труда стало началом его мыслительной деятельности. «Создавая орудия труда, питекантроп через их посредство вступал в отношение с объективным миром. Иначе говоря, в изготовлении орудий труда нельзя не видеть начало опосредованного, то есть понятийного отношения к миру»³⁴, ибо «намеренное изготовление орудий означает достижение той степени развития обобщения и анализа, которая выражается в способности формировать общие понятия»³⁵.

До появления человека животные сносились с окружающим миром только через непосредственные впечатления от внешних раздражителей, действовавших на разные рецепторные органы животных и проводимых в соответствующие участки центральной нервной системы. «Эти впечатления,— говорит И. П. Павлов,— были единственными сигналами внешних объектов. У будущего человека появились, развились и чрезвычайно усовершенствовались сигналы второй степени, сигналы этих первичных сигналов — в виде слов, произносимых, слышимых и видимых...». И далее: «...речь, специально прежде всего кинестезические раздражения, идущие в кору от речевых органов, есть вторые сигналы, сигналы сигналов. Они представляют собою отвлечение от действительности и допускают обобщения, что и составляет наше лишнее, специально человеческое, высшее мышление...»³⁶.

Психофизиология свидетельствует: у истоков познания стоит действие. Познание и действие взаимосвязаны; сначала познание непосредственно вплетено в практическую деятельность; лишь затем оно выделяется в особую познавательную, теоретическую деятельность. Нельзя противопоставлять действие и познание как внешние по отношению друг к другу. Нельзя и в генетическом аспекте представлять себе дело так, будто сначала было действие без познания (а затем, соответственно, познание без действия). Во всяком практическом действии человека уже заключено чувственное познание: отражая объективную действительность, то есть условия, в которых совершается действие, чувственное познание выполняет функцию его регулятора, ибо действие не исчерпывается одной лишь операцией исполне-

ния определенной команды. «Действия, не только мыслительные, но и практические служат средствами анализа, выявления объективных соотношений между предметами и их свойствами»³⁷.

Психофизиология свидетельствует, а палеоантропология подтверждает: «Типичные для человека особенности появляются в родословной человека лишь в определенной последовательности: прямохождение и рука, способная к манипулированию, развиваются раньше в истории эволюции человека, чем большая величина головного мозга и чем его дифференциация»³⁸.

В настоящее время считается достаточно точно установленным, что между физическим, материальным действием и действием умственным лежит ряд ступеней постепенного «вращения» предметного действия в сознание, превращение его в мысль через ступень речевого (а значит, и иного *означиваемого*, то есть превращаемого в знак) действия³⁹.

Ясно, что речь как отображение мысли могла появиться лишь на том уровне развития антропоидов, когда появилась возможность и потребность сообщить, выразить не только эмоцию или приказ выполнить какую-то стереотипную форму поведения (это, как мы знаем, довольно дифференцированно проделывают и высшие обезьяны), но и организовать качественно новые и гораздо более сложные формы трудового содействия, для чего необходимо было как-то указать, назвать *объект содействия*, все умножавшееся число *орудий* совместного действия вместе со способами их применения. Коротче говоря, когда появилась потребность обозначить *раздельно* действие, орудие и объект.

Постепенное расширение круга предметов и явлений, включаемых в сферу практической деятельности человека, усложнение взаимоотношений как между коллективом и окружающей природой, так и между членами самого коллектива, расширение круга хозяйственной жизни — все это вело к усложнению действий, к умножению ощущений и представлений, к увеличению теснейшей зависимости каждого индивидуума от всего коллектива, от его коллективного опыта.

Одним из важнейших результатов этого процесса была трансформация функции стадных сигналов. Как мы уже знаем, в жизни стадных животных такие сигналы играли роль своего рода «стадных стимуляторов»⁴⁰,

которые подавались в определенной ситуации и включали механизм поведения каждого члена стада. Но стадо питекантропов уже не являлось целиком потребительским — это был трудовой коллектив, где успех каждого предприятия (например, охоты) определяется не столько индивидуальной сноровкой отдельных участников, сколько четкой согласованностью их коллективных усилий. Здесь уже недостаточно было простой стимуляции рефлекторных форм поведения и требовалась *общественная регуляция* действий. Какие же сигналы могли выполнять функцию таких регуляторов? Только *обобщенные*, уже признанные всем обществом в качестве сигналов поведенческих актов. Разумеется, образование подобного рода регулирующих сигналов происходило на протяжении множества поколений. Сталкиваясь с задачами, для решения которых современному человеку достаточно построить в своем сознании предваряющую мысленную модель действия, первобытный человек двигался тяжелым и очень опасным путем «проб и ошибок». Ему приходилось прибегать к многократным «нащупывающим», «поисковым» физическим действиям, поскольку сложные и разветвленные сети нервно-психических связей, позволяющие уверенно планировать нужное поведение, еще только начинали складываться в его организме. Именно поэтому трудовое действие вначале не могло отделиться от предмета труда; этому должны были предшествовать известные морфологические изменения в нервном и мышечном аппарате. И лишь после того, как сотни тысячелетий трудового опыта сформировали у наших предков достаточно гибкую и динамичную систему управления, позволяющую сознательно совершать простые трудовые акты, представление о трудовом действии отделилось наконец от объекта действия. Появилась возможность *имитации действия, имеющей сигнально-регулирующую функцию*, служащей «средством овладения поведением», — иначе говоря, являющейся *знаком действия*. Раньше трудовое действие и аффективный (эмоциональный) возглас какого-либо одного из членов стада были только стимуляторами определенных форм поведения и ничем иным. Теперь, благодаря тому что наряду с многочисленными конкретными стимуляторами трудовых действий (имевших значения типа «разрежь эту тушу», «копай здесь», «копай там», «оббивай этот камень» и т. п.) возникли знаковые сигналы дейст-

вия как такового — просто «разрезание», «копание», «оббивание камня», появилась возможность дифференцированного различения трудовых действий, приложенных к различным объектам и в различных ситуациях.

Одновременно с появлением первых знаков начинает складываться вторая сигнальная система. Подобно тому как условнорефлекторная деятельность животного формируется в результате многократного совпадения некоторого постороннего сигнала с каким-либо первичным сигналом пищи, опасности и т. д., так и мыслительная деятельность (сознание человека) развивалась в процессе сочетания искусственных сигналов-знаков с подкрепляющими их естественными стимулами соответствующей активности⁴¹.

Первобытные люди типа питекантропа и синантропа, пользовавшиеся намеренно обработанными орудиями, должны были обладать по крайней мере зачатками второй сигнальной системы. Можно предположить, что они оперировали такими знаками мысли, которые отличались от современных знаков понятий примерно так же, как мышление детей, учащихся говорить, отличается от мышления людей взрослых.

Поясним это наглядным примером. Ребенок в 2 года 8 месяцев играет с резиновой птицей. Он сажает ее в коробку из-под красок и воображает то, что уже знакомо ему из его маленького жизненного опыта, — переправу через реку. Как и все дети этого возраста, он сопровождает свои действия и «действия» игрушечных персонажей словесными пояснениями. Но этот ребенок еще не знает очень многих слов, и только отдельные знакомые слова можно разобрать в его непрерывном бормотании и выкриках: «баржа», «река», «упал» и прочее. Остальное — полуслова, звукоподражание и просто бессмыслица, — так, во всяком случае, кажется окружающим. Но ребенок произносит эту «бессмыслицу» с увлечением, громко, бойко и с различным выражением: в уме своем он уже наделил эти малопонятные другим звуки конкретным, осмысленным содержанием. Ребенок мыслит в данном случае почти так же, как мог мыслить питекантроп: представлениями, выраженными знаками, еще не целиком согласованными с речевым опытом окружающих. И все-таки основное содержание его игры, его действий, его сообщений будет понятно тем, кто следит за ним. Чем же это объяснить? Интонациями, же-

стами, сопровождающими звуки. Эти интонации и жесты не только для самого ребенка выполняют функцию предиката его суждений; действуя на аналогичные (у него и у наблюдающего) слуховые и визуально-моторные автоматизмы (обусловленные сходством наиболее общих черт жизненного опыта), они позволяют наблюдающему понять основу суждений ребенка, «переводя» его полуслова в знакомое эмоционально-картинное содержание. Иначе говоря, не умея еще полностью согласовывать с окружающими свой опыт в плане речевом, ребенок (как и питекантроп) обладает возможностью к общению в плане опыта эмоционального и действительно познавательного.

Решающим обстоятельством, отделившим стадо первобытных предков человека от других животных, было то, что «естественной» функцией этого стада явился отсутствующий у других стад «взаимный обмен деятельностью» между членами этого стада⁴². Как же появилась у наших предков эта «естественная» функция?

Общение как таковое предполагает не только наличие общающихся, но и — прежде всего — предмет общения. Наличие общающихся — а стало быть, и *возможность* общения, взаимного обмена — существует во всяком стаде, стае, группе животных. Потребность общения, *необходимость* общения появляется в стаде, стае, группе только там и тогда, где и когда появляется *предмет общения*. Таким предметом выступает *опыт отдельных членов стада*, который, с одной стороны, *недостаточен* для обеспечения жизнедеятельности *каждого*, а с другой — *необходим* для обеспечения жизнедеятельности *всего стада*.

Каменное орудие, выделяемое *отдельным* членом стада, не составляет неотъемлемой принадлежности производящей особи, оно производится *для всех*, оно становится неотъемлемой принадлежностью *стада*. Но вместе с тем «никак не избежать того обстоятельства, что все, что побуждает человека к деятельности должно проходить через его голову»⁴³ — то есть каждый отдельный производитель необходимо должен был осознать свой личный труд и накапливать такой опыт труда, который был необходим коллективу, а коллективным он становился посредством «взаимного обмена деятельностью», то есть через общение. Каким образом? Первобытный человек, производя орудие, отдавал его стаду,

орде, своему коллективу. Что оставалось ему от его личного производства? Ему оставалось — личное осознание производства — мыслительная структура производства — опыт производства, хотя, конечно, этот личный опыт, личное осознание производства могли стать прочными только в результате его *использования*, то есть опять-таки по мере обмена опытом в процессе *коллективного* осознания — «коллективизации» опыта, его «обобществления». Следовательно, чтобы понять такую «естественную» функцию человеческого стада, как общение, нам недостаточно зафиксировать ее появление, — нам необходимо проследить зарождение личностного сознания, субъективного опыта производства как *предмета* общения.

Проблема генезиса индивидуального сознания не получила еще должного освещения в работах, посвященных происхождению и развитию человека. Более того, многие советские авторы совершенно некритически принимают как нечто само собой разумеющееся идеи Э. Дюркгейма и Л. Леви-Брюля об исключительно коллективной природе первобытного сознания и мышления.

Верно, конечно, что образы мыслей, действий и чувствований сознательного индивида зависят не только от его личностных психических свойств, но в основном диктуются тем человеческим обществом, к которому он принадлежит, поскольку каждый человек застает при рождении уже готовые условия и способы своего существования. Но означает ли это, что «пишущий диктант» «ученик» принужден до самой смерти своей повторять ученические фразы и всю жизнь ждать высокой «диктовки» общественной идеологии, что сам «ученик» никак не влияет на общество, не «диктует» и ему самую малость? Существенная особенность системы «общество — человек» (как и любой целостной системы) состоит в том, что эта связь, эта зависимость — *взаимны*. Здесь не только целостная система воздействует на образующие ее компоненты, части, преобразует их соответственно своей природе; здесь обязателен и обратный ход: связь между компонентами, частями целостной системы «настолько тесна, органична, что изменение одного из них с необходимостью вызывает то или иное изменение других, а нередко и системы в целом...»⁴⁴. Вновь и вновь мы сталкиваемся с тем фактом, что «никак не

избегнуть того обстоятельства, что все, что побуждает человека к деятельности (то есть «образы мыслей, действий и чувствований». — В. Ш.), должно проходить через его голову»⁴⁵. Именно поэтому мы и занимаемся здесь историей психики человека, то есть историей «прохождения через его голову» общественно детерминированных образов мыслей, действий и чувствований.

Подражание
и изображение

До сих пор мы говорили о сравнении действия-эталона с реальным действием и об отделении действия от трудового процесса — то есть о возникновении сигнала, знака действия, основываясь на имеющемся археологическом материале. Попробуем теперь разобраться в содержании, в «конструкции» психического механизма, ответственного за создание такого сигнала, знака.

Понимание этого механизма очень важно для понимания происхождения и развития знаковых систем человеческого мышления. И не удивительно, что этой проблеме отдали дань очень многие исследователи, занимавшиеся первобытным обществом. Для нас здесь, однако, нет необходимости делать обзор истории этой проблемы как по недостатку места, так и потому, что в основном проблема разбиралась на языковедческом материале. Мы возьмем здесь лишь тот материал, который может дать нам пищу для выводов о происхождении элементов искусства — о возникновении изобразительно-описательного жеста, который положил начало не только пластическим, но и, как мы это увидим дальше, изобразительным искусствам.

Очень много занимался этой проблемой, в частности, французский исследователь Л. Леви-Брюль.

Сущность теории Леви-Брюля состоит в следующем утверждении: в связи с явным преобладанием в языках первобытных народов выражений подражательного чувственно-наглядного плана (а это явное преобладание — факт, давно установленный различными исследователями-этнографами) можно предполагать, что в истории развития мышления человека существовал особый этап, когда мышление *всецело* происходило в образах восприятий и эмоционально окрашенных представлений, то есть было по преимуществу «пралогическим» (дологическим). Вот один из главных его тезисов: «Общая тенденция этих языков (языков современных «первобытных» народов. — В. Ш.) заключается в том, чтобы

описать не впечатление, полученное воспринимающим субъектом, а форму, очертание, положение, движение, образ действия объектов в пространстве, одним словом, то, что может быть воспринято и нарисовано»⁴⁶.

Несомненно, что, излагая ту или иную мысль, первобытный человек не мог описать оттенки и фазы своих личных впечатлений и чувствований (подобный самоанализ, опирающийся на развитую способность рефлексивного мышления, и для современного человека представляется довольно трудной задачей), но, стремясь к наиболее четкому и полному выражению своих представлений, прибегал к непосредственному *изображению* и воспроизведению объектов и ситуаций, занимающих его сознание. Слабая сторона данного тезиса Леви-Брюля заключается в игнорировании им того факта, что эмоциональный аспект составляет неотъемлемое условие любой системы общения, иначе говоря, не существует таких этапов мышления, которые так или иначе не были бы связаны с механизмом человеческих эмоций, не опирались бы на безусловнорефлекторную деятельность, а значит, и хоть как-нибудь не выражались бы внешне. Но основная ошибка Леви-Брюля состоит в том, что он отождествляет аристотелевскую логику (как формальную и достаточно условную систему оперирования понятиями) с естественной и необходимой логичностью всякого общения, в том числе и общения с помощью мимики, описательно-изобразительных жестов, движений и звуков. Если, по мнению Леви-Брюля, в языке (в общении) нет абстрактных понятий, — значит, нет и логичности мышления. Но ведь понятий (в философском значении этого термина) мы не встречаем раньше вполне определенного периода в истории человечества, соответствующего античной рабовладельческой формации, а можно ли отсюда сделать вывод, что до этого времени человечество обладало «пралогическим» мышлением и жило «бессмысленной» жизнью? Безусловно, нет. Мы установили, что уже питекантроп обладал той степенью сознания, которая выражается в способности формировать элементарные общие понятия (см. стр. 64). В этом же смысле следует понимать и К. Маркса, который говорит, что люди сами «начинают отличать себя от животных, как только начинают *производить* необходимые им средства к жизни»⁴⁷. Принимая во внимание, что начало производства каменных орудий труда относится ко

времени самого раннего палеолита, мы должны считать, что люди начинают «отличать себя от животных» — осознавать себя людьми, начинают *мыслить* (то есть последовательно и по мере возможности адекватно отражаемому оперировать элементами отражения, закреплёнными в первичном знаке мысли) — именно в то самое время, «как только начинают *производить*».

Это подтверждается также тем, что человек с этого же самого времени приобрел и способность к передаче своего трудового опыта.

В очень интересной, хотя местами и дискуссионной работе А. А. Леонтьева «Возникновение и первоначальное развитие языка» (М., 1963) об исторических этапах передачи человеческого опыта сказано: «Сначала долгое время... передавался только трудовой опыт и только путем подражания. Потом стали передаваться орудия вместе с умением совершать операции по их изготовлению. Потом операции закрепились в первичных представлениях, функционально близких к понятиям»⁴⁸. Таким образом, получается, что представления о трудовых операциях возникли и закрепились в сознании человека только *после* долгого процесса передачи по наследству орудий и умения совершать операции по их изготовлению. Спрашивается: как могли люди передавать это умение, не имея представления о процессе производства? Этот вывод А. А. Леонтьева тем более странен, что сам же он, рассказывая ранее (на стр. 54) о первоначальном формировании производственных операций, говорит о появлении в сознании начинавшего трудиться человека «абстрактного действия-эталона»: «воспринимая предмет труда — объект конкретного трудового действия, — человек связывает с ним определенное действие-эталон». И далее: именно «благодаря возможности сопоставить... свое действие с действием-эталонem возникает новый механизм передачи трудового опыта через предмет труда, в частности, через орудие» (там же, стр. 54). Но что же такое «абстрактное действие-эталон», представляющее возможность сравнения действий, как не *представление* о действии — о трудовой операции?.. Ну конечно же: именно представление позволило человеку передавать по наследству свой опыт и именно потому, что это представление было *означено*, — через отделение действия от операции, через его превращение в сигнал, знак операции.

Но это — попутное замечание. Главное, что интересно нам здесь, — первый этап, первая форма передачи опыта — через подражание.

Что такое подражание, каков его механизм и как оно могло действовать на процесс создания знаков человеческого мышления?

Мы знаем, что способность к подражанию свойственна еще животным. Бессмысленное подражание мы недаром называем «попугайством», «обезьянничаньем»: животное подражает не потому, что надеется использовать то, чему оно подражает, в своей дальнейшей жизни, а только потому, что так диктуют ему унаследованные формы видового поведения. Но интересно, что способностью к подражанию обладают лишь некоторые стадные животные (вспомните снова соловья, которого нельзя научить петь чужие песни), то есть способность к подражанию — способность стадная. Вот как об этом говорит, например, А. Валлон, очень тонко исследовавший корни человеческого подражания: «Приспособление к поведению и позже к намерениям других совершенно необходимо для животных, живущих группами. Никакая стадная жизнь невозможна без этого взаимного уподобления поведения между членами группы. Именно из этой необходимости возникает все более дифференцированное выражение аффективной жизни. Коллективное существование было «штампом» эмоций в той мере, в какой оно создавало между индивидуумами согласованность поведения в связи с различными видами ситуаций»⁴⁹.

Как видим, у животных необходимость подражания регламентировалась лишь согласованностью (коллективной «штампованностью») рефлексивности коллектива, как целостного организма, на посылки внешней среды.

Естественно, что древнейшие стада предлюдей унаследовали у своих стадных предков их способность к подражанию. Однако необходимость воспроизведения *трудовых* процессов в начавшемся *общественном производстве* не могла удовлетвориться приспособлением только к уже готовому, «штампованному» поведению членов стада. Эта необходимость выдвинула на первый план приспособление не к поведению, а к *намерениям* и *целям* окружающих: если один человек начинал оббивать камень, это не значило, что, подражая ему, все чле-

ны коллектива должны были тотчас садиться за ту же работу (как это сделали бы бараны), но поведение свидетелей этой работы регулировалось намерением данного члена коллектива создать орудие. Взаимное приспособление, дифференцированное естественным разделением труда, из акта непосредственного и мгновенного развилось до *человеческого подражания, ставшего скрытой и персональной формой опосредования представлений*⁵⁰. Подражание стало субъективным способом повторения важнейших сторон вещей, явлений, приемов, положений, а следовательно, и способом *изображения* этих вещей, явлений, приемов, положений.

Итак, человеческое подражание есть не простое «попугайство», но *первичная общественная форма сознания*, естественно и необходимо лежащая в основе сложнейших явлений мышления и действия общественного человека. Именно подражание могло поставить сознанию, стремящемуся к общению, некий объективный, общедоступный и общепонятный для всех членов стада-коллектива жизненный материал, годный для передачи сообщений — для их выражения, изображения, объективизации. И, как мы уже видели, именно подражание родило первые «искусственные стимулы» — знаки мысли.

Эти первые знаки были сигнальными жестами, телодвижениями, имитирующими действия, пантомимическими знаками эмоций, звуковыми сигналами действия. И так как главной целью первобытного общения была общественная регуляция трудовых действий, то вполне возможно, что главным содержанием этих знаков было *действие* — то, что мы сегодня выражаем *глаголом*, хотя, как мы видели, в этих знаках было слитное обозначение действия и его объекта⁵¹. Это был этап так называемого чувственно-практического (синпрактического) мышления. Главным же психическим механизмом создания первых знаковых систем человеческого мышления было подражание. Отсюда также рождается первый танец и первый «театр» — *изображение действием*, которое ляжет в основу всех пластических искусств развитого человеческого общества.

Первый танец
и первый театр

Современный танец (и танец «бытовой», и классический балет, и даже старинные танцы древних культур Индии и Китая) есть танец «абстрактный», это поистине «музыка в зрительных образах». Совсем другое

дело — танец первобытный. Первобытный танец есть прежде всего театрализованное представление, изображающее какую-то жизненную сцену — действия людей теми или иными объектами и ответные действия этих объектов в том случае, если последние суть живые существа. Так, охотничьи танцы обязательно изображают объект охоты — зверя, его телодвижения, его действия; мы знаем, что исторически известные первобытные народы в своих плясках очень часто воспроизводят движения различных животных: «Так они (туземцы. — В. Ш.) говорили об обезьяньем танце, танце ленивца, о птичьем танце и т. д.»⁵². Мы знаем также охотничьи танцы, в которых внимание акцентируется на гибели охотника в схватке со зверем; известные танцевальные рассказы о смерти героя, сражающегося с врагами. Мы знаем у первобытных народов танцы любовные, которые «кажутся, с нашей точки зрения, верхом неприличия» и которые есть просто рассказы о любовном томлении, — между прочим, такие известные и сегодня народные танцы негритянских племен или некоторые старинные латиноамериканские танцы сохранили нам это «изображение любви» в почти нетронутом виде. Мы знаем и танцы погребальные и танцы уборки урожая или посева (вроде «А мы просо сеяли...»). Все это достаточно известно и достаточно исследовано многими поколениями этнографов. И прародителями этого танца-представления было подражание вместе с человеческой — то есть имеющей общественное значение — эмоцией.

И у животных и у человека всякое впечатление и представление реализуется прежде всего в моторном плане — в голосе или в действии рук, ног, корпуса и т. д. Это может быть как видимое движение тела, так и невидимое глазу и трудно уловимое внутреннее напряжение мышц. Вспомните хотя бы, что, когда вы смотрите пьесу и от ее героев вдруг срочно требуется активное действие, а они на сцене либо не знают, либо не могут действовать так, как нам того хочется, — вспомните, как напрягаются тогда мышцы вашего тела, зараженные тенденцией необходимого, желаемого движения. Это состояние, знакомое болельщикам спорта в критические минуты состязания, а также всем людям перед началом всякого действия, которое должно начаться в строго определенный момент, свидетельствует о непреодолимой

силе эмоций с их тенденцией двигательной реализации восприятий и представлений.

«Эмоция возникает где-то между потребностью и действием, направленным на ее удовлетворение»⁵³. Но эмоция возникает не перед каждым действием; для действия, реализующего уже сформированный, привычный навык, для действия в «установленном динамическом стереотипе» (И. П. Павлов) эмоция не нужна. Советский психофизиолог П. В. Симонов пишет: «Все дело в том, что живые системы далеко не всегда предстают как вполне информированные. Они вынуждены удовлетворять свои потребности в условиях хронического дефицита информации и действовать с тем запасом сведений, который имеется в данный момент. Это обстоятельство потребовало особых форм приспособления, особого физиологического аппарата, который в развитом виде представляет собой физиологический механизм эмоций высших животных и человека»⁵⁴. И далее: «Эмоция возникает при недостатке сведений, необходимых для достижения цели. Замещая, компенсируя этот недостаток, она обеспечивает продолжение действий, способствует поиску новой информации и тем самым повышает надежность живой системы»⁵⁵.

Чем меньше достоверной информации о результате предстоящего действия имеет человек, чем больше разница между «прогностической информацией» и действительным результатом действия, тем сильнее эмоция. Если этот закон верен, то наши предки, на каждом шагу испытывавшие острейший дефицит информации, жили гораздо более эмоциональной жизнью, сравнимой отчасти, быть может, только с жизнью наших детей.

Естественной потребностью, в какой-то мере компенсирующей дефицит информации каждого индивидуума, живущего в коллективе, была тогда (как и сегодня у детей) жизненно необходимая потребность в подражании. Эта *потребность*, соединенная с *возможностью*, которую представлял собой физиологический механизм моторной реакции на эмоциональные впечатления и представления, породила в конечном счете и выразительное телодвижение, и изобразительно-описательный жест, и танец, и пантомимическое представление.

Мы уже говорили о громадном значении и широчайшем распространении подражания в процессе жизнедеятельности первобытного общества. Напомним еще

раз, что подражание в основе своей было естественным моторным выражением простейшего акта сопереживания деятельности окружающих, то есть сопереживания коллективного, выступающего, таким образом, в качестве первичной формы общественного сознания.

Но уже в то древнейшее время выразительное подражание не исчерпывалось одним лишь актом непосредственного сопереживания. То, что верно по отношению к сегодняшнему искусству, в некоторой части должно быть верно и для начальной стадии первоискусства, какой был первый танец—театрализованное представление. Ибо подобное эмоционально окрашенное воспроизведение действия и его столь же эмоциональное восприятие зрителями реализуются с помощью одного и того же психического механизма: *«Эмоции зрителя связаны с его кровной заинтересованностью в результатах сопоставления своих собственных идеалов, представлений, поступков с тем, что сообщает автор. Произведение искусства или укрепляет эти представления, развивая, обогащая и конкретизируя их, или требует их коренной перестройки. В новом свете нравственных оценок видит зритель свои представления о мире и человеке, свои поступки, как совершенные, так и предстоящие...»* (курсив мой.— В. Ш.)⁵⁶. В этом, очевидно, и состоит цель искусства во все времена и у всех народов: во влиянии на весь строй человеческого сознания, на каждый индивидуальный опыт, в переделке индивидуального сознания путем соотнесения, проверки и ориентации личного жизненного опыта опытом социальным; то есть искусство есть не только «орган самосознания», как говорил А. А. Потебня⁵⁷, но и орган познания общественных идеалов. В этой связи хочется вспомнить здесь еще и немецкого исследователя Э. Гроссе, который говорил, что «самое важное и благотворное влияние, которое оказывает искусство на жизнь народов, состоит в закреплении и расширении общественных связей»⁵⁸.

Мы знаем, что танец, или то, что можно назвать «ди-кой пляской», нередко возникает как спонтанное, непроизвольное проявление эмоций. Нам не раз случалось видеть, как непосредственно выражали танцем свою неожиданную радость дети, подростки и юноши. Да и взрослым подчас случается, как говорится, «плясать от радости» хотя бы внутренне, поскольку импульсы наших эмоциональных движений в значительной мере по-

давляются или «укрощаются» общественными условностями. Танец, пляска, трудно сдерживаемое общее мышечное возбуждение — естественный, «инстинктивный» рефлекторный акт выражения такого сильного чувства, каким является радость.

И если «танец любви», «танец войны» и прочие выражения других сильных чувств, возможно, более позднего происхождения, то танец радости, «танец торжества» родился, может быть, еще тогда, когда зачаточная речь человека еще только подходила к членораздельности: еще самый первый буйвол или мамонт, убитый коллективом наших предков, был предметом этой радости и «диких» плясок вокруг туши.

Но уже там, где начинается сознательное и намеренное подражание, начинается и настоящий танец и театрализованное представление. И первый же такой танец-представление — особенно танец-представление охоты на зверя — имел величайшее значение для развития человека, для прогресса его мышления.

Если раньше, как мы знаем, действие и объект действия обозначались человеком слитно, неразделимо, то в танце-представлении действие человека изображается по необходимости *отдельно* от действия животного — объекта действия (чаще всего животное изображается специальным танцором, тогда как остальные изображают охотников). Таким образом, может быть, именно танец-представление впервые дал человеку возможность дифференцированного, отдельного обозначения действия и его объекта и, следовательно, был кардинально важной ступенью развития мышления и познания: в наборе коммуникативных средств, используемых человеческим коллективом, появились две дифференцированные отдельные фигуры — *знак действия* (глагольная форма) и *знак объекта* (форма существительного).

Очень важно отметить, что в создании знака объекта главную роль играло подражание и что это подражание было отлично от непосредственного, автоматического подражания действиям своих сородичей. Ясно, что если человек достаточно точно мог имитировать действие другого человека, то имитация движений, характерных двигательных привычек, поз и некоторых черт облика животных была для человека гораздо более трудным делом. Для этого требовалось не только достаточно дол-

гое и близкое знакомство с животным миром, не только изощренная наблюдательность и зрительная память, но и сознательный отбор таких черт оригинала, которые, с одной стороны, были бы наиболее характерны и типичны для данного животного, а с другой — поддавались бы изображению с помощью чисто человеческих средств.

Попробуем мысленно перенестись на много тысячелетий назад и представить себе этот первый театр-танец...

...Такой крупный зверь, как мамонт, попадает в ловушку нечасто. А в становище, куда по частям с ликованием перетащена его туша, ждут те, кто по тем или иным причинам не мог принять участие в охоте. Вот тут-то — у костра с готовящейся пищей — и начинается рассказ об охоте, об удаче, о победе.

Крайнее возбуждение, еще не остывшее после охоты и подогреваемое воспоминаниями, мешает воспользоваться даже тем скудным запасом слов-фраз, которым уже располагал человек; вот откуда — рассказ жестами, подражательными телодвижениями.

Несколько охотников из числа самых темпераментных, подвижных, но, может быть, не очень сильных и потому во время охоты не очень надеявшихся на собственные силы, а значит, и очень пристально следивших за движениями зверя и своих сородичей, показывают сцену охоты. Опыт приспособления, подражаний, опыт трудовых движений уже закрепился в их сознании; вот почему они не просто копируют свои и чужие действия, вот почему они *изображают* сложившиеся *представления* об этих действиях. Охотник, подражающий животному, в отдельные моменты настолько приближается к оригиналу, что зрители буквально видят перед собой живые черты зверя, однако содержание движений охотника-актера оказывается более широким. Одновременно с показом характерных моментов поведения животного, как бы в паузы между этими ритмически главными моментами, вливается эмоционально-познавательное отношение самого показывающего. Отношение это имеет в основе радостное чувство превосходства над сильным зверем, побежденным им — человеком, — умным, ловким и потому, оказывается, еще более сильным. Так в движениях «мамонта» появляется какое-то смешное преувеличение его неповоротливости или презрительно-комичное изображение его глупости через *нарочитое, вы-*

думанное актером замедление ритма его реакций. Так подражание окрашивается человеческим чувством и мыслью, а в *изображение* входит не только форма объекта, но и его значение, установленное коллективным опытом. Опыт аналогичных переживаний, вызванных аналогичными ситуациями, опыт, закрепленный в сложной сети психофизиологических реакций и автоматизмов, в основе своей общих для всех членов небольшой и однородной группы, приводит к тому, что внешние черты известных чувств, передаваемые и узнаваемые в движениях, изображающих охоту, пробуждают в присутствующих весь комплекс соответствующих переживаний и делают их эмоциональными соучастниками воображаемого процесса. Все большее число охотников включается в танец-представление, и, когда наступает апогей — мамонт убит снова, — общая радость выражается пляской всего коллектива. И, очевидно, это уже отнюдь не «дикая» пляска: *выражение эмоции начинает выполнять в данном случае коммуникативную функцию*, а это значит, что такое выражение приобретает и определенную *ритмическую* организацию (подробнее об этом см. стр. 157 и далее).

Несомненно, что сцена, вроде описанной, не могла быть единичной. Радость победы над крупным зверем, мясо которого обеспечивает коллективу сытую жизнь на какое-то достаточно долгое время, и вынужденное разделение труда вызывали такие сцены до тех пор, пока не превратили их в ритуал — в необходимую церемонию, завершающую победную охоту и выносящую о ней соответствующее положительное суждение.

Но это уже потом (и, очевидно, именно из-за своей массовой заразительности) этот танец из традиционного становится обрядовым. Здесь он — вполне еще непосредственное выражение всего комплекса мыслей и чувств, образующих представление о событии; представление, однако, отнюдь не смутное, но достаточно дифференцированное ритмом, достаточно определенное и закрепленное сознанием в качестве специфически расширенного сигнала, знака победы в охоте...

Конечно, данная сценка не претендует на достоверность. Она представляет собой игру воображения, основывающуюся, однако, на изложенном выше фактическом и теоретическом материале и позволяющую нам сделать некоторые логические выводы, имеющие харак-

тер научной гипотезы. Эти выводы мы суммируем в трех тезисах.

1. Игры животных так же, как и их «музыкальность» и их «способности к драматическому представлению», не могут отождествляться даже с простейшими, зачаточными элементами художественного творчества человека и сами по себе не образуют условий, достаточных для возникновения искусства.

2. Основные этапы происхождения человеческой способности к художественному отображению можно представить следующей схемой: «животнообразная» форма труда — осознание трудового действия — имитация трудового действия и живого объекта, на который это действие направлено, — использование имитации в качестве знака, обращенного к другим членам коллектива, — пантомимическое и звукоподражательное представление и танец. А отсюда следует, что

3. Если возникновение, развитие и утверждение знаковых систем человеческого мышления оказывается неразрывно связанным с одновременным возникновением, развитием и утверждением способности образного воспроизведения действительности, то изобразительная деятельность человека имеет те же истоки, что и человеческое мышление и познание вообще.

Какова же была дальнейшая судьба зародившейся у человека способности к изображению? Что стимулировало развитие этой способности? Каков путь от изображения в действии до изображения в материале — от пантомимы и представления до рисунка и скульптуры?

II. ИЗОБРАЖЕНИЕ В МАТЕРИАЛЕ

Когда говорят о самом древнем искусстве, упоминают обычно изобразительное искусство палеолита.

В 1834 году нотариус Бруилье в гроте Шаффо (Франция) случайно обнаружил замечательные реалистические, хотя и примитивные по технике рисунки животных. Целых тридцать лет ученый мир не обращал внимания на это событие. Только в 1864 году начинаются раскопки в долине реки Везер, начинается изучение палеолитического искусства. Начинается с неверия и пренебрежения: роспись пещеры Нио была открыта в 1868 году, а ученые пришли туда в 1906 году, знаменитые росписи Альтамиры послужили поводом для обвинения в фальсификации, а затем и для судебного преследования и ждали ученых двадцать пять лет (с 1875 по 1900 год) и т. д. и т. п. За признание палеолитического искусства пришлось бороться.

К настоящему времени пещерная живопись и скульптура палеолита найдены на обширной территории от Испании до Сибири. Последняя такая находка, имеющая громадное значение,— открытие палеолитической живописи в Каповой пещере на Южном Урале — была сделана в 1959 году.

Мы не будем здесь делать специальный обзор памятников искусства палеолита: это, очевидно, дело археологов⁵⁹. Задача данной главы состоит в попытке ответить лишь на один вопрос: являются ли известные

нам наиболее древние памятники изобразительного искусства палеолита первоначальным искусством человека и означает ли отсутствие более древних памятников то, что изобразительного искусства не было раньше так называемого ориньякского⁶⁰ времени?

Чаще всего отвечают на этот вопрос положительно: да, раньше искусства не существовало, да, искусство «возникает около 30—40 тысячелетий до н. э. в верхнем палеолите, когда появляется человек современного типа, возникают матриархальные родовые общины, грубые орудия неандертальцев сменяются более сложными и совершенными орудиями из камня и кости»⁶¹; да, «у неандертальца в его сознании несомненно были уже устойчивые образы животных, служивших объектами его охоты. Кроманьонец пошел дальше. Он уже был способен эти сложные образы соединить с движениями своей руки, воспроизвести их типические черты в некотором внешнем выражении, превратить их в материальные предметы (живопись, графика, скульптура)»⁶². И до чего же все «ясно»! Почему до кроманьонца не было искусства? Потому что «устойчивые образы» его сознания не могли соединиться с движениями руки и не могли выразиться материально! И вполне можно забыть, что *«иметь устойчивые образы» в сознании невозможно без закрепления их в словах, орудиях, двигательных и графических знаках* — без их «некоторого внешнего выражения», что нельзя представить себе голую мысль — мысль, не облеченную в слова или другое изображение! А почему это можно забыть? Да просто потому, что в ориньякских слоях найдены и живопись и скульптура, а в мустьерских и более ранних слоях ее нет! Не найдено — и говорить нечего!

Очевидно, только роспись или скульптура, выдержавшая на открытых становищах питекантропа все невзгоды и перемены за миллион лет, может убедить таких исследователей в обратном. Но ведь даже в пещерах (а не на открытых становищах) то, что было создано 30 тысяч лет назад (а не 600—900 тысяч!) уже разрушается. «Все остальные рисунки были настолько испорчены, пришли в состояние такой ветхости из-за стекавшей воды и вследствие разрушения породы (!), что все они были практически нераспознаваемы»⁶³.

Действительно, едва ли есть надежда на отыскание памятников искусства в так называемых шелльских и

раннеашельских слоях, и это, очевидно, закономерно: слишком много холодных зим, знойных лет, дождливых весен и осеней, геологических катаклизмов, выветриваний, оледенений и разливов, потоков и грандиозных пожаров прошли по поверхности нашей планеты с тех отдаленнейших времен, когда человек начинал быть человеком.

Но значит ли это, что мы можем объявить ориньяк временем зарождения изобразительного искусства. Давайте посмотрим.

Каково оно — искусство ориньяка?

К самым древним произведениям искусства относят, например, статуэтки обнаженных женщин — так называемые палеолитические Венеры, вроде всемирно известной Венеры из Виллендорфа (Австрия), представляющей собой фигуру женщины сильной, зрелой, с преувеличенно рельефными грудью, животом, бедрами, с едва намеченными руками и лицом, но с пышной прической на голове. Фигурка эта высотой 11 см высечена из мягкого известняка, который является характерным материалом древней скульптуры наряду с мергелем, гематитом, бивнями мамонта и другими костями (так, известна статуэтка женщины из убежища Масс д'Азиль, сделанная из зуба лошади), а также обожженной глиной (Венера из Дольних Вестониц в Чехословакии). И рисунки эпохи ориньяка большей частью сделаны не краской, а гравировкой на стенах пещер и на кости. Таковы резные изображения мамонтов из пещер Фон-де-Гом, Комбарель (Франция) и Альтамиры. В некоторых случаях гравировка только подчеркивается красочным контуром, как в великолепно прорисованной фигуре оленя из Альтамиры — оленя-самца с напряженно поднятой головой, украшенной ветвистыми рогами.

И в этих рисунках и в этой скульптуре есть уже все черты зрелого умения изображать в материале: во-первых, уверенная, даже изысканная изобразительно-описательная линия, изобличающая серьезный опыт обозначения и передачи сходства вообще, во-вторых, точнейшая пропорциональность всех частей, элементов фигуры и даже ритмическая — то есть художественно-образная — гиперболизация пропорций, подчеркивающая их эмоционально-смысловое значение, и, в-третьих, что самое характерное — прекрасное знание и замечательное умение использовать очень трудный для обработки каменный

материал, на который наносится рисунок или высекается скульптура.

Не правда ли — мало понятен такой резкий скачок от «языка жестов» сразу к гравировке по камню и даже, по сути дела, к изобретению керамики (все та же Венера из Дольних Вестониц)?

Не правда ли, возникает явное представление о том, что «самое древнее» изобразительное искусство ориньяка есть лишь самое древнее из пока найденных, попросту — самое прочное и потому сохранившееся до наших дней?

Вот мы теперь и попробуем проследить, как возникали:

1) опыт материального (а не только двигательного) обозначения и передачи сходства в изобразительно-описательной линии;

2) передача пропорциональных отношений объекта в его изображении;

3) опыт использования разных материалов для изображения.

Но прежде всего: чем стимулировалось дальнейшее развитие способности к изображению? Зачем вообще человеку нужно было изображение в материале?

**Зачем изображать
в материале?**

Мы говорили уже, что речь и танец-представление, как изображение мысли для ее передачи другим, возникли на том уровне развития человека, когда появилась необходимость в целенаправленном регулировании коллективного действия, выполнявшегося с помощью определенных орудий над определенным и достаточно сложным объектом. Мы говорили уже о возникновении сигнала, знака трудового действия, дающего на первом этапе слитное изображение как самого действия, так и его объекта, а затем о возникновении в изобразительном охотничьем танце раздельных знака действия и знака объекта.

Появление отдельного знака объекта диктовалось насущными потребностями производственного и бытового общения: сообщение о предметах, вещах, явлениях окружающего мира было необходимо для регулирования общественных действий, связанных с первичным разделением труда. Во время охоты — при преследовании зверя, его обнаружении, окружении и убийстве — нельзя было обойтись без передачи отдельных сигналов

о звере, о его следах, о признаках местности, о распределении охотников в конкретных условиях местности и т. д. При появлении внезапной опасности необходимы были общепонятные обозначения конкретных объектов опасности. При сборе пищи необходимы были дифференцированные знаки конкретных предметов собирательства — различных корней, плодов, личинок — съедобных или ядовитых, нужных или ненужных и т. д.

Но развитие человеческого общества не могло остановиться на удовлетворении текущих потребностей: стадо первобытных людей было уже связано не только потребительскими интересами. Производство орудий труда сплотило наших предков в коллектив, обособленный от других существ животного мира и даже от других человеческих стад не только общностью кровной, но и *общностью материального имущественного фонда* — в основном орудий труда, принадлежавших всему коллективу. Это было общество, развивающееся во времени и жизнеспособное лишь постольку, поскольку оно могло обеспечить сохранение, пополнение и воспроизводство своего материального имущественного фонда в последовательной смене поколений. Значит, решающее значение имела для человеческого коллектива передача детям не только самих орудий труда, но и опыта их производства, опыта пользования ими, опыта воспроизводства благоприятных условий жизни для всего общества — стада, родового коллектива.

Но подрастающие поколения людей не могли, например, учиться охоте так же, как детеныши зверей, — на практике: и потому, что человеческого детеныша достаточно долго нужно было выкармливать материнским молоком, а потом несколько лет пестовать его беззащитную беспомощность, и потому, что охота человека была действием коллективным и требовала, следовательно, не только зрелой силы, но и ума, и потому, наконец, что охота человека требовала прочных навыков владения специальным оружием. А раз представления об этой охоте не могли у человеческих детенышей формироваться в непосредственной близости к объекту и во взаимодействии с ним, необходим был новый инструмент передачи опыта. Такой инструмент, который позволял бы формировать представления об объекте и о действиях с ним в отсутствие самого объекта. Так возникла необходимость сохранения сообщений *во времени*, а это в

свою очередь привело к необходимости изображения в материале.

Даже в уже очень развитом искусстве верхнего палеолита, которое многими исследователями до сих пор признается за чуть ли не сплошь магическое⁶⁴, функциональное назначение многих произведений пещерной живописи и гравюры, скульптуры и резьбы по кости можно видеть не только в магии, но и в передаче знаний и опыта.

Для доказательства культового, магического происхождения пещерных рисунков ссылаются, в частности, и на то, что их находят в основном в тех местах, куда трудно проникнуть. Так, например, в описании пещеры Ле Портель (Франция) указывается: «Здесь так же, как в Фон-де-Гом и в других пещерах, мы встречаем одну из величайших тайн пещерного искусства, которое заключается в том, что эти конечные и опасные разветвления пещер отделаны наиболее тщательно и покрыты наиболее художественными рисунками»⁶⁵. Отсюда делается вывод, что это были специально «колдовские» места, не предназначенные для частого и всеобщего посещения.

Но посмотрите только, как делались эти «ритуальные» рисунки: «И только один рисунок, казавшийся особенно загадочным, открыл нам свой секрет. В этом изображении был применен, видимо, *широко распространенный среди первобытных мастеров способ использования какой-нибудь естественной неровности камня в качестве определенной детали и построения, исходя из нее, контуров всего животного*. Я уже не считаю бесчисленные примеры использования каменного ребристого выступа в качестве спинного хребта. В одном месте выпуклость стены, *напоминающая горб бизона, послужила основой для изображения силуэта этого животного*; иногда сталактиты или вертикальные желобки фигурируют в виде ног животных. Помню, в гроте Монтеспан я нашел очень выразительную голову ящерицы в профиль, где глазом была овальная галька, заключенная в конгломерат потолка.

Здесь, в Тибиране, скалистый грушевидный *выступ, близко напоминающий абрис головы медведя, был отправной точкой* в изображении силуэта, когда-то, очевидно, целого, но сейчас сильно поврежденного временем... По-видимому, усеченный каменный конус — голо-

ва медведя — первоначально был слишком длинным и слишком тонким; с помощью каменного орудия он искусно обрезан до нужной длины, и эта умелая и рассчитанная поправка изменила все произведение, придав ему вид идущего медведя, на ходу обнюхивающего землю» (курсив мой.— В. Ш.)⁶⁶.

Только вдумайтесь: первобытный художник в своих странствиях по закоулкам пещер наталкивается вдруг взглядом на неровность стены, силуэт которой (неровности) напоминает ему горб бизона (спину лошади, глаз ящерицы и т. д. и т. п.), и *лишь это — неожиданно поразившее его сходство* — вызывает в его сознании образ конкретного животного, который можно теперь *на этом месте* дорисовать, если, конечно, есть на то время, тем более что придется отколоть от выступа небольшой кусочек, чтобы выступ точнее напоминал голову!.. Разве так — случайно, на любом месте, которое по случайной ассоциации вызовет узнавание части безразлично какого животного, — делаются настоящие ритуальные изображения, где должен быть заранее задан сюжет и место рисунка?

Но, может быть, именно этот случайный рисунок сам сделал свое случайное место колдовским, магически значимым? Может быть. Но тогда в любом таком случае не имеет смысла говорить о специальном — «трудно доступном», «укрытом», «тайном» — месте «художественной магии».

Что же касается трудности доступа в «декорированные» части пещер, то, во-первых, такой трудности могло и не быть 40 тысяч лет назад (с тех пор в пещерах могли быть и безусловно были обвалы, тектонические сдвиги, разрушение пород и т. д.), а во-вторых, сама ссылка на трудность не всегда точна. Для примера сошлемся на расположение залов уже известной нам Каповой пещеры.

Пещера эта состоит из трех этажей, причем нижний, подземный этаж занят руслом реки Шульган, а рисунки находятся как на так называемом первом этаже, так и на действительно трудно доступном втором (верхнем) этаже. Исследованиями комплексной экспедиции Академии наук СССР в 1961—1962 годах можно считать установленным, что:

1) вся пещера есть образование карстовое, промытое речкой Шульган, которая в самые отдаленные времена

текла по теперешнему верхнему этажу, промыла затем воронку выше так называемого «зала рисунков» в теперешний первый этаж, а примерно к рубежу мезолита, прорвавшись сквозь известняк, ушла из него в сегодняшнее свое подземное русло;

2) так как сегодня труднодоступный проход к «залу рисунков» второго этажа идет через первый этаж, где во время создания рисунков этого зала должна была течь река, то, очевидно, имелся некий закрытый сегодня проход в верхний этаж пещеры прямо с поверхности горы Шульган (на существование такого прохода указывают, между прочим, и некоторые местные предания); конечно, о большей или меньшей труднодоступности этого неизвестного пока прохода говорить нельзя, но уже его направленность (сверху вниз или на том же уровне, а не снизу вверх, как сейчас) позволяет предположить, что во времена создания палеолитических рисунков доступ к ним мог быть намного легче;

3) доступ в зал (так называемый 5-й зал первого этажа) с изображениями гораздо более позднего возраста и теперь еще совсем легок, между тем как рисунки этого зала в большинстве своем очень условны и действительно могли нести религиозно-магические функции, что, по Г. Осборну и по другим исследователям, должно было обязательно сопровождаться тщательной маскировкой доступа к ним.

Как видим, представление о необходимой труднодоступности «магических храмов» с рисунками по крайней мере преувеличено.

Можно, однако, допустить, что в залах с рисунками палеолитический художник действительно не жил постоянно. Значит ли это, что рисунки в этих залах служили ему только для магических обрядов? Нельзя ли предположить, что они могли выполнять какую-то другую, не менее важную функцию?

Известно, что одной из самых важных функций человеческого общества служит передача знаний и опыта другим людям, в том числе и прежде всего подрастающему поколению. Вполне вероятно, что пещерная роспись, выполненная в самых глубоких лабиринтах пещеры, служила если не просто воспоминанием, как, например, голова ревушего льва из грота Лябастид («Талантливый анималист заостренным камнем вырезал этот шедевр на шероховатом потолке зала, верно воспроизведя на память

столкновение со львом»⁶⁷), то тем, что мы называем сегодня «учебным пособием» и «учебной мишенью». Старички обучали здесь подростков приемам охоты, по изображениям животных знакомили с их наиболее поражаемыми местами, тренировали будущих охотников, схематически намечая сердце у слона (пещера Кастильо в Испании), бизона (пещера Нио близ Арьежа), медведей в «Пещере трех братьев» в Арьеже⁶⁸ и т. д. А подростки соревновались в меткости: очень многие изображения животных в таких вот трудно доступных местах имеют как следы рисованного показа мест для удара стрелой, так и следы от ударов оружием, а найденные Н. Кастере в пещере Монтеспан глиняные скульптуры медведя, дикой кошки, лошади изрешечены и даже обломаны ударами копий и дротиков.

На многих палеолитических рисунках на теле животных имеются изображения, похожие на шалаши и другие жилища из шкур. Если это действительно изображения шалашей, то совершенно ясно, что они обозначают наиболее пригодную для покрытия таких жилищ часть шкуры данного животного, которую надо умело снимать. И тогда это тоже «учебное пособие». Может быть, к этому времени (мадлен) уже появился занимающий среднее положение между культом и обучением обычай «инициации» — посвящения юношей в ранг охотников, воинов, как думает, например, В. Ф. Зыбковец⁶⁹ и как свидетельствует обследование последнего зала пещеры Монтеспан (Южная Гаронна, Франция), где вокруг скульптурной группы, представляющей двух бизонов — быка и корову перед случкой, — обнаружены на пещерной глине очень много следов почти исключительно молодых людей — юношей и девушек⁷⁰. В этом случае становится особенно понятной удаленность таких помещений от жилых, а может быть, даже и труднодоступность их, развивавшая ловкость.

А о чем говорит факт повсеместного напластования рисунков, как не о том, что не в магическом их значении тут дело? Всякий культ, как известно, имеет в своей основе почитание или по крайней мере уважение к своему предмету. О каком же уважении к «колдовскому рисунку» вообще может идти речь, если художник рисует нужную ему в данный момент фигуру, «не замечая» (не боясь, не уважая) предыдущего рисунка, прямо на нем, поверх него? В местах напластования рисунков стано-

вится особенно ясно, что эти рисунки делались не для магических обрядов. Гораздо обоснованнее предположить их педагогический характер. Вспомните, например, классную доску в наших школах: если бы мел не стирался — так, как не стирается краска, разведенная на животном жиру, — каких бы напластований не было на ней за один только урок биологии!..

Разумеется, нельзя отрицать возможность магического использования рисунков в относительно уже развитом обществе верхнего палеолита. Но обучение, передача знаний и опыта посредством графического показа представляются не только возможными, но и необходимыми как в этом, так и в более ранних обществах.

То, что рисунок может быть «учебным пособием», в доказательствах не нуждается, а то, что это положение должно быть справедливо и для первобытного общества, можно увидеть хотя бы на примере интересного кадра из документального фильма о жителях одного из островов Океании: почти голый седой старик на морском берегу рисует палкой на песке рыбу и той же палкой показывает обступившим его подросткам, как и куда ее надо бить...

Мне пришлось слышать такое выражение:

— Почему же нужно было учиться охоте в пещерах, а не снаружи?

Ну, во-первых, никто не может утверждать, что где-нибудь в окрестностях палеолитических стоянок на скалах снаружи не рисовалось «наглядных пособий». Просто мы их не находим, да и вряд ли они могли сохраниться, подверженные действию всех стихий и катастрофическим изменениям земной поверхности. Во-вторых, можно опять-таки предположить, что в основном обучение подрастающего поколения производилось зимой, когда и старые охотники и подростки спасались в пещерах от холода...

Во всяком случае, о магической или педагогической направленности искусства верхнего палеолита можно спорить. А вот о функции гипотетических, но с логической точки зрения необходимых рисунков более ранних эпох и спорить не надо, ибо тогда «религия совершенно отсутствовала: начиная с шелльской эпохи мы не видим и следа ее»⁷¹.

Кстати, здесь же необходимо уточнить еще один немаловажный для нашего изложения вопрос: нужно ли

считать все, что нарисовано, изобразительным искусством?

До сих пор существует обывательское представление о том, что рисовать может только художник. Между тем еще в XIX веке известный американский художник и педагог Вильям М. Гент говорил: «Каждый, кто может написать букву Д, может научиться рисовать. Учиться рисовать — все равно что учиться грамматике языка. Грамматике может выучиться каждый; вопрос только в том, найдется ли у него, что говорить на этом языке»⁷².

Оказывается, недостаточно уметь рисовать, чтобы быть художником, точно так же, как знания законов грамматики недостаточны для сочинения сонета. И рисунок в учебнике ботаники или анатомии не является художественным образом, не служит произведением искусства.

Грамотный рисунок, возможно более точно передающий сходство с оригиналом, но не претендующий на особую эмоционально-идейную значимость, — то, что в статье «Борьба с графической неграмотностью» (журнал «Фронт науки и техники», 1933, № 12) известный художник профессор П. Павлинов назвал, в отличие от художественного образа, «техническим образом», — не есть изобразительное искусство, хотя он и лежит в основе изобразительного искусства. Так и нам, очевидно, до ориньякских Венер и росписей Альтамиры нет необходимости называть искусством все рисунки первобытных людей. Тем более что они создаются то как учебное пособие, то как обозначение сообщения, то как «средство заклинания». Они лежат в основе искусства.

Приняв в соображение эту оговорку, попробуем далее проследить, как же шел процесс становления рисунка-изображения в материале.

Изобразительно-
описательный жест
и изобразительно-
описательная линия

Ученые достаточно единодушно признают сегодня, что первоязык человека был неким конгломератом, где в качестве значащих элементов на относительно равных началах сосуществовали и набор различных по своему характеру и высоте звуков, и телодвижение, и жест. Один только звуковой язык первобытного человека сам по себе не мог достаточно полно обеспечить общение людей: он не был еще достаточно дифференцирован, достаточно понятен

для всех, он не мог выразить всего объема необходимого содержания: переход к членораздельным речевым звукам совершается только у неандертальца (процесс выделения «голосового мускула») ⁷³. Жест, мелодия, а затем и рисунок приходят на помощь общению древнего человека.

Так, наблюдатели быта жителей острова Тасмания, где к началу XIX века еще существовал народ, по мнению всех этнографов, наиболее первобытный из всех когда-либо известных науке, единодушно подчеркивают громадное значение мимики, жеста и тональности в живой речи тасманийцев: «Жест и мимика, сопровождающие слово в речи, а также тон, в котором данное слово произносится, ставили это слово в связь с обстоятельствами места и времени» ⁷⁴.

Так выразительную зарисовку рассказа бразильских индейцев-бакайри о путешествии сделал известный немецкий этнограф проф. К. Штайнен: «Путешествие описывалось следующим фигуральным образом: «Сначала надо сесть в лодку и грести, грести, «пепи», «пепи», грести веслом направо, веслом налево. Вот мы у водопада — «бу-бу-бу». Рука поднимается, чтобы показать, с какой высоты он падает. Женщины боятся и плачут: «пекото» (ай-ай-ай). Мы сходим на берег; тут полагается топнуть ногой о землю; затем мы с кряхтением и натугой тащим на плечах лодку и корзины с припасами. Потом снова садимся в лодку и опять: «пепи, пепи» — гребем. Мы едем далеко-далеко... Голос рассказчика замирает, губы вытягиваются вперед, голова судорожно откидывается назад. Описывая протянутой рукой полукруг, он показывает точку на западе, где стоит солнце. Наконец, лодка входит в гавань — «ла-а-а»... Вот мы и у бакайри — «кура, кура», и нас здесь радостно принимают» ⁷⁵.

И, конечно же, недаром столько внимания исследователей приковывал к себе пресловутый «язык жестов», безусловно игравший громадную роль в общении людей каменного века.

Коммуникативность жеста обеспечивалась его изобразительностью. А изобразительность в жесте могла появиться только от подражания, которое, как мы видели, уже стало способом коммуникации, инструментом общения между людьми.

Изобразительный или описательный жест, заменявший в речи звуковой комплекс, помогавший ему, был жестом, подражающим силуэту, объему, фигуре, линии объекта сообщения. Ведь жестом можно выразить не только направление, указание, не только представления «большой», «маленький», «ровный», «подъем», «спуск», но и описать рельеф горы, ручья, тропы, силуэт дерева, камня, орудия труда, животного, человека, обозначить его пол и его видимые признаки и т. д.

Тот же проф. К. Штайнен свидетельствует, что простейшие *рисунки*, которые участники экспедиции 1867 года в бассейн реки Шингу (Центральная Бразилия) находили у индейцев, *оказывались непосредственно связанными с жестом*: «обращаясь к слуху собеседника, индеец подражает характерным крикам животных; наглядно для зрения передает он движения и походку животных; беседуя, он для ясности обрисовывает в воздухе пальцем уши, морду, рога описываемых животных, дотрагиваясь в то же время до соответствующих частей собственного тела. Язык жестов и телодвижений подобен звукоподражанию.

Если индеец считает все эти показательные приемы недостаточными, то чертит изображение того, о чем хотел рассказать, на песке или на земле»⁷⁶. Характерно, что графически изображаются чаще всего те животные, которые не издают характерных звуков (змеи, аллигаторы, рыбы).

Так, или почти так,—именно при пользовании изобразительно-описательными жестами—появлялись навыки *линейного изображения сходства*.

Но по мере того как изобразительно-описательный жест становился коммуникативным и понятно-привычным, он выполнял еще одну очень важную задачу: он вносил в сознание людей *понятие о масштабности изображения* вообще. Если речь шла, например, о рельефе горы, то жестовое описание ее рельефа могло быть понятным лишь постольку, поскольку было ясно, что весь размер горы условно вмещается сейчас *в размах человеческих рук*; а выполнение жестового описания, равно как и его проверка и оценка, требующая соотнесения с реальным рельефом, предполагали развитую способность мысленного *пропорционального* уменьшения деталей последнего. Так уже в то далекое время человек начинал привыкать измерять мир самим собой. Так были

открыты важнейшие принципы создания изображений — масштабность и пропорциональность. Так изобразительно-описательный жест создал все необходимое для появления изображения в материале.

Первый рисунок Уже в глубочайшей древности люди умели передавать понятие об определенном направлении, рисуя прямую линию, заостренную на одном конце. Эта линия была изображением жеста; она заменяла жест там, где его нельзя было видеть в момент исполнения, как это случалось, например, когда основная группа охотников шла по следам высланной вперед разведки. И если жест, указывающий направление, мог быть известен уже антропиду, то графическое его изображение, создаваемое с расчетом на то, чтобы *замещать жест в отсутствие жестикулирующего*, — иначе говоря, быть его знаком, — являлось изображением человеческого разума.

Линия, указывающая направление, вероятнее всего, родилась случайно; например, как *след жеста*, оставшийся на песке от движения палки, которая была в руке показывавшего. Этот след зафиксировал жест и *продлил его существование во времени* для всех тех, кто наблюдал это случайное действие и мог мысленно восстановить всю ситуацию в целом, уже по одной лишь ее части, а именно черте на песке. То, что возникло благодаря чистой случайности, было осознано в качестве средства для достижения определенной цели, и дальнейшее применение этого средства стало осуществляться намеренным повторением случайного действия. Не только линия, указывающая направление, но и более сложные средства графического изображения, как, например, рисунок, родились в результате осознания и последующего использования в значительной мере случайного процесса. На это указывает, в частности, опыт ребенка; развитие его познания имеет известное сходство с историческим развитием всего человеческого познания, с той, разумеется, оговоркой, что ребенок усваивает уже существующий опыт, накопленный тысячами культурного прогресса. Отмечено, что уже в возрасте 15—20 месяцев ребенок способен нацарапать карандашом на бумаге какие-то линии, но только с 28—36 месяцев он начинает видеть в своих, равно как и в любых других, каракулях изображение машин, животных, людей и пр.

Познание есть практическая необходимость успешного взаимодействия человека со средой. Опыт познания, накопленный к 2,5—3 годам жизни, позволяет ребенку преодолеть основное противоречие познания — кажущееся удвоение вещи в том, что ее представляет или заменяет, противоречие между вещью и ее сигналом, между объектом и его знаком, короче говоря, противоречие между реальной действительностью и ее отражением в той или иной форме человеческого сознания.

Ко времени становления членораздельной речи человек уже обладал опытом познания, позволяющим производить элементарные абстракции, необходимые для создания и узнавания подражательных знаков, описывающих те стороны действительности, которые представляли жизненно важный интерес для первобытного коллектива.

Трудовая практика энергично отшлифовывала моторные автоматизмы человека, особенно в направлении общего координирования действий рук и пальцев, приобретавших все большее совершенство и тонкость движений.

Правда, согласно данным антропологии, до мустьерской эпохи строение человеческой руки не позволяло что-либо крепко брать пальцами.

Например, рука неандертальца из Ла-Шапелль (Франция) и Киик-Коба (СССР, Крым) «была относительно крупной, очень мощной, грубой и неуклюжей с широкими, как бы обрубленными пальцами... Мощная мускулатура давала ей колоссальную силу захвата и удара. Захват уже был, но он осуществлялся не так, как у нас. При ограниченной противопоставленности большого пальца, при необычной массивности остальных нельзя брать и держать пальцами. Кииккобинец не брал, а «сгребал» предмет всей кистью и держал его в кулаке. В этом зажиме была мощь клещей»⁷⁷. Однако тот же неандерталец с горы Кармел (Палестина) имел руку, совершенно сходную с нашей в отношении противопоставления большого пальца остальной кисти (присутствие так называемого седловидного сустава)⁷⁸, а значит, мог уже уверенно работать и пальцами. Да и вообще появление уже в ашельскую эпоху «пластин» или «ножей леваллуа», которые по внешнему виду представляют ручное рубило, расколотое пополам и превра-

щенное в два ножевидных орудия сравнительно тонкой формы⁷⁹, доказывает относительность данных антропологии не только для неандертальца, но и для гейдельбергского человека: эти ножи-пластины можно держать не только в кулаке.

Между тем для рисования совершенно не обязательно *держат палку (простую или обугленную) в пальцах*: современные рисовальщики и живописцы, обладающие крепкими профессиональными навыками, при работе с крупномасштабными изображениями держат цанговый карандаш или кисть в кулаке. А поскольку антропологи могут без преувеличения сказать, что эпоха ручного рубила (шелль — ашель) есть время сложения кисти, пусть еще в грубых, но вполне человеческих очертаниях⁸⁰, то мы можем достаточно уверенно говорить о том, что рука, управлявшаяся с каменным топором, каменным долотом, уверенно держала палку и способна была чертить ею.

Человек уже мог рисовать. Но только через сенсорно-моторный опыт рисования «каракулей» — путем создания дифференцированного движения, воспроизводящего желаемую линию, человек пришел к изображению живущей в его памяти линии реального объекта, к возможности сознательного воспроизведения его линейного облика.

Следует здесь обратить внимание на схематичность, условность этой линии по сравнению с линией живого объекта. Мы уже говорили, что человеческие представления о какой-либо видимой вещи не есть точная копия вещи со всеми чертами ее внешней формы. Человеческое представление непременно выделяет в вещи ее эффективную, полезную, нужную сторону, непременно связывает форму вещи с ее назначением, содержанием. Это относится и к графической интерпретации представления об объекте, акцентирующей путем выделения нескольких главных и простых линий наиболее важные особенности его структуры и функции.

Всякое представление, всякий образ предполагает наличие известной системы противопоставлений и контрастов. Так, тот или иной конкретный цвет существует для нас лишь благодаря контрастирующему с ним фону, выпуклость — на плоскости, звук — в тишине или в ряду других более или менее привычных и знакомых

звуков. Первобытный человек, так же как и современный ребенок, формируя свои представления, начинает с выделения и фиксации грубых контрастов, позволяющих прежде всего узнавать данную вещь как таковую, то есть без учета ее многообразных и динамических связей с остальным миром.

Вот откуда — контур, силуэт, главная линия, задача которых состоит преимущественно в том, чтобы отграничить изображаемый объект от его окружения.

Объективирование и последующее обобществление чувственных представлений путем создания соответствующих знаков, особенно знаков изобразительных, привело к существенной перестройке механизмов памяти. Память — как основа способности к сопоставлению и представлению, к нахождению сходств и различий благодаря использованию знаков гораздо более емких, гораздо более «валентных», то есть допускающих большее количество связей и соединений, а главное — намного более оперативных, чем громоздкие и нерасчлененные чувственные представления, — стала несравнимо богаче и дифференцированнее. Представление о единичных вещах и явлениях под воздействием групповых, коллективных инстинктов и потребностей, под влиянием коллективного труда и общения постепенно перерастало в представление о группах предметов, в представление о все более дифференцируемых и обозначаемых признаках этих групп. «На известном уровне дальнейшего развития, после того как умножились и дальше развились... потребности людей и виды деятельности, при помощи которых они удовлетворяются, люди дают отдельные названия целым классам этих предметов, которые они уже отличают на опыте от остального внешнего мира»⁸¹.

Но человеческая способность узнавания не остановилась на одном лишь узнавании групп. Потребность производить орудия труда требовала узнавания и части готового предмета в недоделанном или вовсе еще необработанном обломке камня, куске дерева, кости. Так способность к узнаванию способствовала дифференциации и абстрагированию представлений о признаках как главных частях, чертах объектов. На узнавании основывались способности к нахождению весьма отдаленных ассоциативных сходств и различий. *Узнавание становилось зародышем фантазии.*

Изменчивый, переливчатый голос ручья, изломанно-пластичные, обнаженные корни деревьев, гонимые ветром причудливые облака, силуэты скал и камней — во всем этом, как и всегда, человеческий глаз начинал находить вдруг звуки, контуры, силуэты вещей и предметов, ничего общего не имеющих с ручьем, деревьями, облаками и скалами. В узком русле с высокими берегами гул ручья неожиданно напоминал глухое рычание медведя, а вибрация захваченной разливом ветки издавала звук переливчатого птичьего голоса. Часть корня оказывалась вдруг похожей на изогнутое в работе человеческое тело, силуэт облака напоминал голову разъяренного быка, а гора, поросшая лесом, казалась в вечернем неясном свете огромным спящим медведем. Конечно, далеко не каждый способен столь живо и картинно хранить в памяти реальные образы огромного мира, чтобы суметь мысленно выхватить какую-то одну часть корня, облака, горы из целого, отвлечься от ее фактуры и увидеть, угадать, узнать в этой части облик какого-то иного предмета. Но гейдельбергскому человеку и неандертальцу было совершенно необходимо хранить в сознании картинные, образные представления вещей и событий — к этому его принуждала бедность и малая дифференцированность звукового языка при относительной развитости двигательного-изобразительного и тонального элементов общения.

Отсюда логически следует, что к тому времени, когда у первобытного человека сформировалось развитое умение рисовать, лепить и вырубать из камня, — а плоды этого умения доносят до нас древнейшие памятники первобытного искусства, — должен был существовать громаднейший сенсорно-моторный опыт создания «каракулей» и большой двигательный опыт создания первичных изображений.

Но мы не можем опираться в этом случае лишь на дедуктивную логику. Из опасения примыслить желаемое, обратимся к тем скудным, но все же достаточно убедительным данным, которые предоставляют нам археология и этнография.

Археологи не обнаруживают рисунков, резьбы и скульптуры в культурных слоях, предшествующих ориньяко-солютрейскому времени, однако следы работы с материалом для живописи (минеральные краски и охры) наблюдаются в гораздо более ранних мустьер-

ских и даже позднеашельских стоянках: найдены, например, большие количества окиси марганца в стоянке Рибьер II (Франция)⁸². А в самых древних из найденных на сегодня памятниках изобразительной деятельности человека — кусках известняка со следами раскраски из Ла Мустье (Франция) — использована именно окись марганца как и в раннеориньякских изображениях рук и контуров животных из пещер Гаргас, Нио, «Трех братьев» (все — Франция), Кастильо, Альтамира (Испания)⁸³, Капова (СССР) и др. Часто находимые на палеолитических стоянках минеральные краски встречаются «на костяных или каменных предметах или рассыпаны, иногда весьма обильно, по всему культурному слою. Находят их и в виде комков охры разных цветов, железистых конкреций, кусков кровавика (лимонита), марганцевой руды и пиромозита»⁸⁴.

Но раз краску находят в становищах, значит, она была специально принесена туда, — значит, она разыскивалась или по крайней мере ценилась. Для чего же она была нужна, за что она ценилась? Может быть, для раскраски тела и татуировки, как у австралийцев и андаманцев, о чем говорят некоторые авторы? Едва ли. Ведь ясно, что палеолитический человек приледниковой зоны (а мы говорим именно об этой зоне) большую часть года закрывал тело одеждой, делающей такую раскраску бессмысленной. Едва ли он раскрашивал и одежду, как эскимосы и чукчи, о чем говорят другие авторы, ибо одежда человека палеолита не походила на шитую и выделанную снаружи одежду современных северных народов — это была просто шкура длинношерстных или ярко окрашенных животных. Конечно, отрицать всякую возможность раскраски тела и одежды палеолитическим человеком было бы опрометчиво, но вполне допустимо предположить равную возможность использования краски и для живописи. Тот факт, что образцы живописи сохранились только в ориньякских слоях, еще не говорит об отсутствии живописной практики в более ранних эпохах: кто знает, сколько веков понадобилось человеку для изобретения таких стойких красок, которые могли бы дожить до нашего времени?

Минеральные краски и охры — одни из древнейших, но, судя по косвенным данным этнографии, все же не самые древние из материалов, использовавшихся человеком для живописи и рисования.

Уже упоминавшиеся тасманийцы знали и изобразительное искусство: было найдено довольно много рисунков углем по древесной коре. Прimitивные изображения кенгуру, собак, рогатого скота; рисунок мужской и женской фигуры в рост; сцена охоты на кенгуру и более поздний рисунок телеги колонистов, запряженной волами, с забавной фигурой кучера с кнутом — вот свидетельства искусства тасманийцев. В. Ф. Зыбковец вполне логично, на наш взгляд, отмечает, что этот и подобные ему «факты позволяют рассматривать палеолитическое искусство ориньяко-солютрейской эпохи (резьбу по кости, каменные и костяные статуэтки и т. д.) как явление сравнительно более позднее. Действительно, об этом свидетельствует тасманийская живопись древесным углем на древесной коре. Подобная техника изобразительного искусства должна быть по самой сути дела более ранней, как более примитивная. Разумеется, археологически данный этап в развитии изобразительного искусства не может быть зафиксирован, поскольку древесная кора и древесный уголь являются материалами весьма неустойчивыми против разрушающего действия времени»⁸⁵.

Но и уголь, быть может, еще не самый древний материал для изображений, хотя древесный уголь известен человеку с того времени, когда он стал человеком (пещеры Чжоукоудян). Возможно, все-таки, что сначала человек начал рисовать палкой на песке, как мы об этом уже говорили и как об этом говорят многие наблюдения. Проф. К. Штайнен рассказывает, например, о том, что на берегу реки он обнаружил нарисованную на песке рыбу местной породы. Закинув на этом месте сеть, сопровождавшие его индейцы выловили несколько рыб именно этой породы. «Рисунки на песке,— заключает К. Штайнен,— как и слова, являются способом передачи мысли»⁸⁶.

Интересно, что, пользуясь для рисунка даже таким материалом, как линия на песке, можно не только ставить себе задачу сообщения, но и создавать достаточно сложное и художественно полноценное произведение: индейцы племени бороро, нарисовав на песке животное в натуральную величину (тапира, пантеру), вынимали песок внутри контура и углубление засыпали голубоватым пеплом от костра, а место глаз животного или пятен на его шкуре наносили темным песком. При лунном

свете (создавали такие изображения чаще всего ночью во время праздничного пира), в багровых отблесках от костра наблюдателю эти изображения казались реальной расстеленной на песке шкурой животного⁸⁷.

Но отсюда ясно, что рисование на песке, как не требующее специального материала, было, очевидно, самым древним способом графического изображения.

Таким образом, представляется не только весьма вероятным, но и — если принять во внимание чрезвычайную медленность развития соответствующих навыков и традиций — безусловным тот факт, что практика создания изображений углем на коре и заостренным предметом на песке существовала уже во времена самого раннего палеолита.

Так — в продолжение воображаемой сцены первобытного танца — и представляется нам этот первый сеанс рисования.

...Гористая местность, покрытая лесом. Опушка. Пещера. Вокруг громадного костра, на котором жарятся куски только что убитого мамонта, — возбужденная орда наших предков. Начинается танец-спектакль — рассказ о победе. А чуть в стороне — один из участников, легко раненный в ногу на этой охоте. Он не может встать и плясать вместе со всеми. Но он сидит и танцует — танцуют его торс, голова, руки. Особенно руки. Этому человеку всегда легче объясняться действием лица, тела, рук — он никогда не был самым сильным, он всегда «оглядывается», всегда «размахивает руками». Зримый, громадный, шумный, со своим запахом, образ зверя стоит перед его мысленным взором. Обломок палки, зажатый им в кулаке и повторяющий движения его руки, легко очерчивает, изображает пластические линии тела мамонта. Человеку уже удавалось графически сообщить своим сородичам о форме горы, камня, о конкретном месте на берегу извилистой реки. Человек, чье тело и руки пляшут в экстазе победы, лихорадочно чертит на песке возле себя обломком палки. Из хаоса линий, из беспорядочных каракулей вдруг чем-то знакомым входит в его сознание линия, другая, третья... Человек замолчал, затих. Движения его стали такими точными и осторожными, как будто он подкрадывается к зверю. Он пригнулся к песку, затирает каракули вокруг узнаваемых им линий, делает эти линии глубже, четче, напряженно всматривается, вспоминает, опять чертит, помогая себе,

проверяя себя уже привычным описательно-изобразительным жестом.

— О-о-о! — кто-то это заметил.

Изумленное восклицание заставляет оглянуться всех: оно чем-то похоже на испуг и возбуждает у них привычную реакцию настороженности и готовности к действию.

На чистом ровном песке у ног раненого охотника все видят знакомые черты только что убитого и освежеванного мамонта. Это всего лишь силуэт, грубый контур. Но образ мамонта не только хорошо всем знаком — он продолжает стоять перед мысленным взором охотников, возбужденных охотой и пляской-спектаклем. Вот почему нарисованный мамонт не только моментально узнается, но и оживает в воображении как самая непосредственная реальность.

Мамонт убит, разодран на куски, его мясо уже потеряло свой цвет — оно темнеет на огне, а тут — под ногами вскочивших, сгрудившихся, замерших от неожиданности — тенью, намеком мамонт возник снова. Нет на нем ни мяса, ни шкуры, но они — на костре. И страшно: не вскочит ли он, не вырастет ли, не потребует ли опаленное мясо и шкуру, — мужчины уже сжимают в руках камни и палки. Но тиха, неподвижна «тень» мамонта, и скоро приходит в себя орда людей, радуется своей победе, выраженной и этими молчащими, мертвыми штрихами, вызвавшими на какое-то мгновение иллюзию жизни...

Пораженные люди уже не забудут нового способа выражать свои мысли. Очень скоро вместо палки и песка они употребят уголь, а потом наконец найдут и природные краски, начиная все шире, когда и где это удобно, пользоваться графическим изображением.

Это уже потом, когда рисунок становится ритуальным, а его создатели возвышаются над остальными (ведь, может быть, именно из тех, кто особенно умело рисовал, пел и плясал — то есть заразительно выражал общие для коллектива мысли и чувства, — вербовались у кроманьонцев жрецы, уступавшие вождям в силе и храбрости, но превосходившие их воображением и конкретным знанием мира).

В начале же своем рисунок, как мы видели не только по нашей воображаемой сцене, был просто эмоционально значимым сообщением.

К гравюре,
на скальной
живописи
и скульптуре

Мустьерская эпоха вместе с предшествующей ей позднеашельской (премустьерской) продолжались свыше пятидесяти тысяч лет. Весь этот период мы должны считать периодом становления графических изображений. Опыт передачи сходства через изобразительно-описательную линию, опыт овладения масштабом и пропорциональностью и, наконец, опыт освоения двигательного-графических навыков должен был занять значительное время. Но нет никакого сомнения в том, что по крайней мере в эпоху мустье рисунки на песке и на земле, рисунки углем и краской, разведенной водой, уже весьма широко и эффективно использовались для целей общения, для передачи жизненно важных представлений, обогащающих трудовой, эмоциональный и познавательный опыт всех членов коллектива.

Такие рисунки делались в любом месте — там, где это диктовалось необходимостью, — на берегу реки, на охотничьей тропе, на скале возле становища, на коре деревьев и т. п. Можно думать, что некоторые из этих рисунков, открытых всем дождям и ветрам, разрушались быстрее, чем успевала миновать надобность в них. Люди вряд ли могли относиться равнодушно к исчезновению вещей, которые имели для них достаточно большую ценность и как продукт долгого и нелегкого труда вообще и как особенно удачное по сходству и выразительности решение важной изобразительной задачи. Поэтому, например, угроза быстрого разрушения рисунка, который изображал зверя, являющегося главным объектом охоты, и служил, необходимым средством обучения молодежи могла заставить людей искать специальное место, где этот рисунок мог бы сохраняться более долгое время. Такими местами и были дальние или труднодоступные уголки пещер, хорошо защищенные от любых наружных влияний.

А отсюда уже недалеко и до гравировки изображений на мягких известковых стенках карстовых пещер или на кости. Гравировка — это ведь тот же рисунок, лишь с несколько более сложной технологией и с более ответственным отношением к линии, которая почти не поддается дальнейшему исправлению и должна быть предельно точно проведена с первого же раза. Гравировка — это рисунок уверенный и умелый, имеющий за собой доста-

точно долгий личный графический опыт изображения на более податливом материале, чем камень или кость.

Нам известно очень большое количество ориньякских и более поздних резных изображений животных на бивнях мамонта, на рогах и костях животных, на камнях и сталактитах, на стенах пещер. Видно, что создатели этих гравюр хорошо знали животных, которых они изображали: некоторые рисунки сделаны с таким совершенством, что можно различить весьма схожие по общему облику виды лошадей, оленей и т. д. Каменные резцы — отщепы и пластины — были единственными орудиями, которыми работали первобытные художники. Но, несмотря на примитивность рабочего инструмента, большинство их произведений, и прежде всего те, где достаточно умело при гравировке были использованы естественные неровности камня и пещерных стен, и сегодня представляют для нас высокую художественную ценность.

Живопись минеральными красками, разведенными на животном жире, — одно из самых высших достижений деятельности палеолитического человека в эпоху мадлен. Роспись стен и потолков испанской Альтамиры, французских пещер Нио и Ласко поражает и современного зрителя выразительностью сюжета, пластики и мастерством в использовании цвета. Эти росписи, так же как и скульптура — от раннего ориньяка до эпохи мадлен — азий, — уже не «технический образ», как некоторые критики склонны трактовать ранние памятники первобытных изображений. Это — настоящее искусство, отвечающее самым строгим критериям художественного совершенства.

В нашем распоряжении имеются образцы изображений, которые можно рассматривать как переход от рисунка к скульптуре. Это рисунки по мокрой глине из Кантабрийских пещер, обладающие некоторым объемом, а также барельефные изображения женских и мужских фигур из убежищ Дю Рок, Рок-о-Сорсье (все — Франция). Но все эти рельефы относятся к эпохе мадлен, тогда как круглая скульптура появляется уже в предшествующий период — раннего ориньяка. Следовательно, происхождение скульптуры не следует непосредственно связывать с рисунком, хотя владение рисунком, по-видимому, предшествовало самым первым скульптурным изображениям. Более того, разумно предполо-

жить, что, создавая скульптуру, первобытный художник мог помогать себе не только описательно-изобразительными жестами и подражательными телодвижениями (имея опыт двигательных изображений, легче понять пластический ритм объемов и линий изображаемого объекта), но и помогал себе рисунком — набросками по памяти — на песке, глине и т. д. И все же появление объемно-вещественных форм в изобразительной деятельности человека не может быть выведено из практики одного лишь рисунка.

Вероятнее всего, технической базой и непосредственным стимулом зарождения скульптуры послужило производство первых каменных орудий труда.

Кремень — очень трудный материал для точной обработки: его сколы всегда прямые, но они имеют лункообразную форму и очень прихотливый контур. Именно в силу этой прихотливости нет ничего невероятного в том, что некоторые отщепы, обломки или сами контуры обрабатываемого рубила могли вдруг случайно напомнить мастеру фигуру мамонта, горб бизона, человеческий профиль и т. д. Но из-за той же прихотливости кремня было очень трудно довести это случайное, кажущееся сходство до сходства очевидного, более полного и убедительного; непредвиденные сколы разрушали и то, что уже было достигнуто. Первые мастера, поставившие перед собой подобную задачу, должны были пройти через долгую полосу неудач. Сотнетысячелетний опыт чувствуется в каменной скульптуре Солютре⁸⁸, в фигурке лошади из Сунгира (Владимирская обл., СССР) и в неолитических фигурках человека и утки из кремня.

Непригодность кремня для объемного изображения заставила человека обратиться к поискам другого материала. Я подчеркиваю: заставила. Ибо уже в те далекие времена человеком руководила жажда познания нового, неизведанного, непредвиденного. Ибо и тогда человеку была знакома радость свершения. И еще потому, конечно, что объемные изображения с большей полнотой представляли объект, обладали большей убедительностью, давали больший эффект при обучении. Археология свидетельствует, что к началу ориньякского времени первобытные мастера уже не только нашли такие, весьма пригодные для объемных изображений материалы, как мягкий известняк и кость, но и создали специальную формовочную массу.

Из мягкого камня, легко поддающегося обработке, сделаны многие палеолитические Венеры, в том числе уникальная Венера из Бурети (Иркутская обл., СССР), — в отличие от других статуэток той эпохи на ней изображена одежда, представляющая собой нечто вроде комбинезона из шкур с типичным капюшоном. В скульптуре из костей и бивней мамонта кроме Венер интересны фигурка мужчины из Брно, мужская голова из Дольних Вестониц, фигурка мамонта из Пршедмости (все — Чехословакия) и др. Совсем необычен материал скульптуры женщины периода мезолита, обнаруженной в 1967 году экспедицией Института археологии АН УССР в раскопках у хутора Доброночевка, — янтарь. Но материал этот, пожалуй, является исключением. А вот о Венере и фигурках животных из Дольних Вестониц хочется сказать особо.

Дело в том, что при раскопках возле этого моравского села была обнаружена целая скульптурная мастерская ориньякской эпохи, а в этой мастерской — фигурки из обожженной формовочной массы, состоящей из золы от звериных костей, глины и животного жира.

Из этой находки, во-первых, неопровержимо следует, что глина как материал для скульптуры была открыта человеком гораздо раньше ориньякского времени. Но те, кто имел дело с необожженной глиной, знают, что этот материал очень недолговечен: он разрушается от высыхания. Именно потому так трудно обнаружить глиняную необожженную скульптуру доориньякского времени. Но раз глина была основным компонентом формовочной массы, то она должна была быть и первоначальным материалом.

Однако скульптор из Дольних Вестониц был, очевидно, изобретателем не только специальной формовочной массы, но и обжига, после которого масса затвердевала, превращаясь в камень, и хорошо сохраняла первоначальную форму.

Но древний моравский скульптор сделал и еще одно гораздо более важное для человечества открытие. На той же стоянке удалось обнаружить следы небольшого жилища, длиной пять, а шириной четыре метра, в центре которого было круглое углубление для очага, обмазанное глиной и со сводом, — то есть какая-то примитивная печь, подобие которой в других местах встречается только в неолите, а так как около этой печи лежали

куски формовочной массы, «полуфабрикаты» и даже обожженные скульптурные головы медведя и лисы, то ясно, что эта печь принадлежала скульптору, которому для обжига недостаточно было обычного огня, то есть что эта печь — гончарная, опередившая на десятки тысячелетий первые гончарные опыты неолитического земледельца⁸⁹. Так искусство вносит свою лепту в технический прогресс человечества, помогает ему.

От рисунка
к орнаменту

Эпоха мадлен — время расцвета палеолитического искусства. Имеется громадное количество скульптурных изображений, гравированных рисунков, живописных изображений и множество фигурно украшенных предметов, которыми пользовались люди. Здесь и специальные костяные рукоятки для метания копий, вырезанные то в виде фигуры гиены (Ла Мадлен), то в виде мамонта (из пещеры Брюникель). Здесь и костяные кинжалы: брюникельский, рукоятка которого представляет собой мамонта, увязшего или попавшего в ловушку, и из пещеры Нижнее Ложери (все — Франция), рукоятка которого заканчивается необыкновенно пластично вырезанной фигуркой бегущего оленя.

Мадленский человек изображает не только тех животных, на которых он охотится, хотя таких изображений и большинство. Среди мадленских рисунков можно найти и сценки вроде знаменитых «Оленей, переходящих реку» («Олени и лососи») из грота Лорте, или сцены поедания бизона из Раймонде, и стилизованные изображения оленьих стад из грота Мери, и изображения растений (из убежища Гудрон), и изображение ящерицы (грот Монтеспан), и даже — божьей коровки (Нижнее Ложери). Нередки изображения «полулюдей» — людей, ряженных в звериные маски (из пещеры «Трех братьев», из Альтамиры, Комбареля и Каповой).

Нарастание отвлеченности, условной изобразительности в рисунках конца палеолита (эпоха мадлен — спиральные и другие криволинейные узоры на кости из убежища Леспюг, криволинейные и растительные мотивы узоров на кости из Нижнего Ложери, меандровые узоры из Мезенской стоянки и т. д.), в искусстве, постепенно утрачивающем свою прежнюю реалистическую силу, многими учеными связывается «с нарастанием и углублением ирреальных, магических представлений,

Все более оформляющихся в анимистическую религию... развивающую сознание первобытного человека, разрушающую наивно-материалистическую целостность его начального мировоззрения»⁹⁰. Или еще: реалистическое искусство палеолита «только в период своего умирания, в самом конце палеолита (а может быть, и в переходный период от палеолита к неолиту), воспринимая зачатки первобытной религии, уродуется условностью религиозного культа и, стилизуясь все более и более, переходит в разнообразный орнамент неолита, утратившего почти совершенно умение воспроизводить физиопластические формы»⁹¹.

В известной работе П. П. Ефименко приведен замечательный пример того, как рисунок одного и того же сюжета (голова оленя) изменяется на протяжении двух эпох — от солютре до мадлена, как он постепенно становится символическим, орнаментальным⁹².

Но, конечно, упрощение, орнаментализация рисунков происходила не только под влиянием магии. Большую роль в этом процессе имело и развитие мышления наших предков. Появление обозначений групп, видов, классов, предметов (в том числе и с помощью изобразительной деятельности) и от изображений, предназначенных для общения, требовало все большей обобщенности, абстрагированности от некоторых конкретных черт и, наконец, «скорописности».

Очень часто керамика неолита украшалась фигурками зверей, птиц и т. п. Познавательное содержание этих украшений не вызывает сомнений, хотя функциональное их назначение можно связывать с чем угодно, — может быть, даже и с религиозными, магическими надобностями (существование религии во времена неолита не вызывает сомнений)⁹³.

Происхождению орнамента посвящена обширнейшая научная литература, хотя до сих пор в этой области остаются нерешенные и спорные вопросы.

Считается установленным, что простейший геометрический орнамент исторически известных первобытных племен представляет собой условные изображения животных⁹⁴ или подражание предшествующим трудовым и техническим мотивам. Так, орнамент наносится на копые в том месте, где раньше была перевязка; шкура, покрывавшая щит, заменяется орнаментальным рисунком волосяного покрыва и т. д. и т. п.

Отыскивая элементы коммуникативности — то есть намерения сообщить какую-то информацию — в древнем орнаменте, мы не можем не заметить связь между функциональным назначением украшаемой вещи и смысловым содержанием ее украшения. Что, например, означал рисунок кожи змеи на боевом плаще австралийца? Есть основания предположить, что такой рисунок означал какое-то сообщение о змеиной хитрости, коварстве, злобе и т. д. обладателя этого плаща. Что могло побудить туземца Андаманских островов или североамериканского индейца минкопа нанести на глиняную посуду орнамент в виде плетения? Очевидно, тот факт, что, прежде чем начать употреблять посуду из чистой глины, андаманцы и минкопы пользовались обмазанной глиной плетеной посудой, а создавая новый тип этих вещей, считали необходимым сообщить всем заинтересованным лицам о ее функциональной идентичности и качественной равноценности прежней; сообщение такого рода и передавал орнамент плетения. А. Валлон приводит свидетельство французского путешественника: «Мариуд-аним, как и другие, всегда украшают вещи, которые они производят, чертами, подобными чертам тела или лица человека... Почти всегда весла украшают некоторыми орнаментами — спиральными линиями, представляющими собой глаза. Точно так же украшают некоторые стрелы, дубины»⁹⁵ и т. д. — люди хотят, чтобы весла, дубины сами «видели», что делать и как делать. Украшение посуды орнаментом плетения, копья — орнаментом параллельных линий, похожим на перевязь, плаща — «змеиной кожей» и т. п. и т. д. — все это было знаковой ссылкой на те или иные привычные традиционные объекты и формы поведения, апеллировало к эмоционально окрашенным представлениям о безопасном, должном и желаемом.

Уже с самого начала орнамент представлял реальные формы действительности упрощенно, абстрагированно от чувственного восприятия объекта. К тому времени, когда орнамент, исполнив свою первоначальную функцию передачи определенного смысла, начал утрачивать коммуникативный характер, когда он сделался просто знаком традиции как таковой, тенденция дальнейшего отрыва от конкретных форм стала главной движущей силой развития его собственных форм.

Утратив свое первоначальное назначение ссылки на конкретный объект или представление, орнамент приоб-

рел новое качество, апеллирующее уже к гораздо более отвлеченным комплексам представлений путем пробуждения сложной цепи ассоциаций. С ослаблением познавательного и этического начала в нем постепенно усиливалось и наконец полностью возобладало то отношение, которое мы сегодня зовем эстетическим. Ибо из самой общей оценки действительности, осуществляемой по принципу «съедобное» — «несъедобное», «безопасное» — «опасное», «нужное» — «ненужное», «полезное» — «вредное», начала выделяться, получать самостоятельность новая, дополнительная, более тонкая оценка свойств: «красивое» — «некрасивое».

Польза и красота Первобытный человек — питекантроп, неандерталец, оценивая окружающую обстановку, охотясь, выделявая орудия труда, утварь и шкуры для одежды, представляя в танце и рисунке сцены охоты, не задумывался о пользе и красоте по той простой причине, что подобных категорий вообще не существовало ни в его языке, ни в его мышлении. Общая оценка ситуации, вещи или изображения выносилась им на основании соответствия его текущим нуждам и потребностям. Посмотрите на какой-нибудь скребок из инвентаря палеолитических стоянок — тут нет ни одного даже мельчайшего лишнего скола, не подчиненного строгой функциональной надобности: изгиб рабочей кромки диктуется только направлением движения скребка и возможностями захвата мездры со шкуры, а все сколы верхней площадки приспособливают камень к захвату его пальцами руки.

Продукт труда является потребительской ценностью для человеческого коллектива. Он должен удовлетворять материальным потребностям людей, отвечать определенным целям. В результате целенаправленного изменения природного объекта возникает форма продукта труда как внешнее проявление целесообразности.

Но человек может осуществить свою цель только в свойствах определенной природной материи, выбранной им сообразно поставленной цели. Человек использует свойства своего материала, практически их познавая и делая их, таким образом, подвластными себе. Он выбирает, оценивает и использует те качества и свойства объекта природы, которые как раз являются его существенными качествами и свойствами, то есть характеризуют собой достаточно большое множество природных объек-

тов, а не теми менее существенными, случайными, индивидуальными качествами и свойствами, которые присущи только данному конкретному объекту. Так, в кремневом ноже используется твердость камня и режущая характеристика кромки его отщепов и не используется, не выявляется, не влияет на качество готового продукта место нахождения камня, его природная форма, окраска и т. д. При изготовлении первых лодок человеком использовались плавучесть дерева, длинная, узкая форма ствола, горючесть, позволявшая выжигать углубления, и т. д. А продуктивное изменение объекта природы приводило к тому, что те или иные существенные природные качества этого объекта представляли перед человеком в известной степени очищенными, сконцентрированными: в готовом продукте труда, как правило, сущность природной материи выступает чище, чем в сыром объекте природы.

Таким образом, внешность, форма продукта труда предстала перед человеком как проявление целесообразной для человека и видимой им сущности объекта природы, а сама целесообразность становилась сущностью формы продукта.

В процессе труда человек постигал свойства материала, овладевая способами его обработки, открывал связи между этими свойствами и создаваемым предметом, между его конструкцией и формой, во внешнем облике вещи учился видеть радующее единство и целесообразность его внутренних характеристик.

Первичное представление о красоте рождалось как результат целесообразного, необходимого для жизни формирования материи. В каменном веке искусство, как деятельность чисто эстетическая, не противостояло материально-практической и познавательной деятельности, оно было неразрывно переплетено с нею. Мы можем видеть, например, как в ориньякских и мадленских изделиях из кости появляются орнаментированные наконечники для копья, которые практически закрепляют единство полезного (орнаментальное изображение на наконечнике острых рогов, конечно, «должно было помочь» копьё пронзать тело дичи или врага) и прекрасного как наиболее совершенного решения поставленной задачи.

Недаром А. М. Горький писал: «Основоположниками искусства были гончары, кузнецы и златокузнецы, ткачихи и ткачи, каменщики, плотники, резчики по дереву и

кости и вообще — ремесленники, люди, чьи артистически сделанные вещи, радуя наши глаза, наполняют музеи»⁹⁶. Древнейшие основоположники искусства — палеолитические мастера каменных орудий — уже в мадленскую эпоху начинают и производство украшений из раковин, зубов и костей, которые помимо выполнения своего прямого (очевидно, магического) назначения в то же самое время рождали к себе и отношение эстетическое.

Еще античная эстетика рассматривала искусство художника и искусство мастера-ремесленника как два непеременных условия созидания прекрасного: и ремесло и искусство (в нашем понимании) не случайно определялось у древних греков единым термином «*texne*». А современная эстетика достаточно давно знает функционально-конструктивный принцип эстетического, который покоится на признании прочной связи между пользой, разумной законченностью и возникающими на их основе эмоционально окрашенными или преимущественно эмоциональными оценками. Максимальное функционально-конструктивное соответствие предмета своему назначению в жизни человека и своему непосредственно техническому назначению означает, что данный предмет в ряду данного типа предметов приближается к «совершенству» (понимая под «совершенством» не некий абстрактный абсолютизм, а исторически подвижный уровень качественности). Приближение же к этому «совершенству» вызывает не только более полное удовлетворение практических потребностей и запросов человека (общества), но также и чувство уверенности, спокойствия и превосходства в пользовании этим предметом. А чувство это в свою очередь сопровождается переживанием особого рода положительных эмоций, иначе именуемых эстетическим переживанием. На этом может и замкнуться цепь представлений и эмоционально-эстетических реакций, вызванных функционально-конструктивным «совершенством» данного предмета. Но при определенных условиях эта цепь может быть и продлена, и тогда она приведет к чисто духовному наслаждению общей гармонией всех свойств данного предмета, иначе говоря — его красотой. Осознание четкости «работы» предмета, непосредственное ощущение удобства и уверенности в процессе его использования и логические рассуждения о его структурном и конструктивном совершенстве переходят в легкие, свободные, радостные переживания, в оценки эстетического порядка. Практическое

освоение предмета обогащается духовными отношениями, которые приводят к оценочным суждениям.

Только в самое последнее время мы начали освобождаться от подчас подсознательного влияния гипертрофированных кантианских идей о «незаинтересованности красоты». Благодаря развитию идей технической эстетики и практическим успехам современной архитектуры и художественного конструирования мы начинаем видеть истину в «функционально-конструктивном принципе эстетического», не сводимом, разумеется, к вульгарно-упрощенной формуле «красота есть польза», но обогащенном более сложными и глубокими представлениями о неразрывной связи материально-производственного и духовного аспекта творческой человеческой деятельности.

Возвратившись же к нашим древнейшим временам, мы можем отметить, что возникновение и развитие орнамента также способствовало становлению эстетического сознания.

Дело в том, что в орнаменте появился или, вернее, с максимальной наглядностью проявил себя изобразительный ритм, наличие которого в реалистическом первобытном искусстве было, конечно же, скрыто от глаз первобытных художников.

Говоря об охотничьем танце-представлении, мы упоминали уже о появлении двигательного ритма, который преобразует коммуникативные жесты и телодвижения в единое и целостное эмоционально окрашенное изображение. Мы предположили, что сущностью этого изображения действием было ритмически перемежающееся акцентирование то чисто подражательных, то эмоционально-смысловых оценочных действий-сообщений (нарочитое замедление или убыстрение подражательных движений, нарочитый контраст между преувеличенной ловкостью движений охотника и выдуманной неуклюжестью животного и т. д.).

Точно так же в рисунках и скульптуре: появление линейно-объемного ритма преображало коммуникативный технический образ древнейших изображений в факт искусства. Мы говорили уже о Венерах, художественный образ которых обусловлен преувеличением половых признаков за счет масштабного преуменьшенного объема конечностей. Мы можем видеть нарочитое эмоционально значимое преувеличение размеров хобота или клыков в

на скальных рисунках мамонтов из пещеры Комбарель и пещеры Фон-де-Гом.

Ясно, что эти изображения — так же как ритмизованный танец-представление — выполняли уже не только смысловую коммуникативную функцию. И если в начале всех форм общественного сознания были изображения действием и изображения в материале, то в начале осознанного эстетического чувства был орнамент.

Попробуем сделать несколько выводов из материалов этой главы.

1. Первый рисунок несомненно гораздо древнее обнаруженных остатков изобразительной деятельности палеолитического человека.

2. Изображение в материале возникло как ответ на потребность сохранения сообщений во времени и связано с необходимостью передачи опыта подрастающему поколению.

3. У истоков рисунка лежит осознание пропорциональной масштабности изобразительно-описательного жеста.

4. Возникновение эстетического чувства связано с осознанием значения общественного труда и с изобразительной деятельностью человека верхнего палеолита.

III. КАК СЛОЖИЛИ ПЕСНЮ

Эпоха ориньяк — солютре, которая, как мы постарались показать, уже не может считаться эпохой зарождения первичных форм художественной деятельности, является все же самым удивительным периодом развития человеческого общества. Именно в ориньяко-солютрейских культурных слоях найдены и первые каменные скребки, и первая керамика с гончарной печью, и круглая скульптура, так явно выявляющая дух матриархата, и гравированные рисунки животных, и даже изображение магических танцев. В этих же слоях обнаружены и древнейшие следы музыкальной активности человека: так называемые «скребковые» инструменты, ревуны или гуделки вроде австралийской чуринги, примитивные флейты из костей животных или людей и др. На этом основании традиционное искусствоведение считало ориньяк — солютре эпохой зарождения не только скульптуры и живописи, но также и музыки.

Но вряд ли можно допустить, что самые первые музыкальные инструменты появились там, где не было никакой музыки вообще. В соответствии с ходом наших предшествующих рассуждений мы вынуждены заключить, что первая музыка — музыка вокальная, без сопровождения — существовала уже задолго до появления первых инструментов. Так что и в этом случае, желая проследить истоки музыки, мы должны, минуя эпоху ориньяк — солютре, заглянуть глубже во тьму веков.

Правда, говорить о происхождении музыки и поэзии — значит, говорить уже не о происхождении отдельных элементов искусства, как это было, когда мы рассматривали простейшие сообщения, передаваемые с помощью жестов, мимики и графем. Проблема происхождения музыки и поэзии заставляет нас рассматривать пути возникновения целостных систем сообщений, состоящих из тотально-организованных звуковых и лингвистических элементов. Ведь, как известно, создание рисунков или объяснение жестом не есть еще производство искусства: рисунок, как и жестовая передача сообщений, может выражать чисто понятийное содержание, не апеллирующее ни к каким эстетическим представлениям. Все дело не в самих элементах, а в структуре их соединений, образующих определенную систему: объединение графических, жесто-мимических или словесных элементов на основании одних лишь логических связей дает понятийно-познавательную (научную) систему, объединение тех же элементов в рамках особых структур, эмоционально-ритмических связей дает системы искусства.

В данной главе мы попытаемся представить себе, как складывались подобные системы в музыке и поэзии. И прежде всего нам следует задаться вопросом:

**Зачем человеку
музыка?**

Музыка всегда была и во многом продолжает оставаться таинственным явлением. Она воздействует на людей средствами, все еще не объяснимыми до конца. Она не нуждается в словах. Поскольку ее содержание нельзя выразить словами или хотя бы пересказать сюжет, подобно тому как это возможно в отношении изобразительного искусства, постольку к ней неприменимы обычные операции логического анализа. Она может стимулировать работу мускулов уставших солдат, но она же может успокаивать и умиротворять. Она имеет свою собственную, непонятную логику, иногда очень жесткую. Но основное содержание музыки лежит не в сфере логики, а в сфере эмоций. И тут интересно, что одна и та же музыка может вызвать различную эмоциональную реакцию у различных людей.

С практической точки зрения музыку часто считают «бесполезной», однако имеются прямые доказательства противного. Установлено, что в отдельных случаях обучение музыке в школах способствует успеху в других науках, в особенности у отстающих учеников. Эксперимен-

тальные исследования, проведенные не так давно в Венгрии, показали, что дети, с которыми ежедневно проводились музыкальные занятия (включая пение) по методу композитора Золтана Кодая, делали большие успехи в других предметах, чем дети того же возраста и тех же способностей, но не занимавшиеся музыкой. Лучше усваивались арифметика и орфография, улучшалось общее поведение детей и даже некоторые их физические данные — в частности, объем легких и подвижность грудной клетки. Если эксперимент, проведенный в еще более широких масштабах, дал бы аналогичные результаты, то это могло бы привести к радикальному изменению представлений о значении музыкальной подготовки для учащихся, а содержание и методы музыкального образования оказались бы объектом серьезного внимания со стороны педагогов.

Терапевтическое применение музыки в психоневрологических больницах и аналогичных заведениях хорошо известно. Практическое применение музыки как вспомогательного средства при изучении других предметов и как средства развития личности является почти неизведанной областью и представляет благодарное поле для исследований. Но, конечно, все эти вопросы лежат за пределами нашей основной темы.

В тайнах музыки нас может здесь интересовать в первую очередь то, что связано с ее происхождением, с ее необходимостью для человеческого общества.

Проблема происхождения музыки связана с вопросом о гносеологической стороне музыкального искусства. Интересное, хотя и не свободное от недостатков решение этих вопросов предложил в XIX веке Г. Спенсер в работе «Происхождение и деятельность музыки».

«Отчего происходит, — писал Г. Спенсер, — что особенные сочетания нот имеют особенное действие на наши ощущения?.. Разве эти особенные сочетания имеют какие-либо внутренние значения, независимые от человеческой природы? Или разве известное число воздушных колебаний в секунду, за которым следует другое известное число их, выражает в природе вещей скорбь, между тем как обратный порядок этих колебаний выражает радость, разве такое же точно значение получают и все сочетания интервалов, фраз и ударений? Немногие будут так несомнительны, чтобы подумать это. Или значение этих особенных сочетаний только условно? Может быть, мы

познаем смысл их подобно тому, как познаем смысл слов — замечая, как другие понимают их? Эта гипотеза... совершенно противоположна опыту каждого из нас. Каким же образом объясняются музыкальные эффекты?.. Если музыка принимает как сырой материал различные изменения голоса, составляющие физиологические результаты возбужденного чувства, придает им бóльшую силу, сочетает их и усложняет, если... она производит идеализированный язык эмоций, — тогда могущество ее над нами понятно»⁹⁷.

Как видим, Г. Спенсер подходит к музыке как психофизиолог. Эта односторонность и составляет основной недостаток его суждений: в такой трактовке музыка выглядит самопроизвольным выражением возбужденного чувства и может быть в равной мере доступна как людям, так и животным. В частности, пение певчих птиц можно объяснить подобным же механизмом. Правда, Спенсер достаточно точно говорит о том, что звуковое выражение эмоций для человеческой музыки является лишь «сырым материалом», что музыка есть идеализированный язык эмоций. Но и здесь необходима очень важная оговорка о том, что человеческая музыка зависит не просто от акустических характеристик человеческого голоса (его силы, тембра, диапазона и т. п.), но от специфически социальных звуко-речевых навыков: ведь музыка самым тесным образом связана с живой человеческой речью. Это подтверждают и психофизиологические исследования наших дней: известный советский психофизиолог А. Н. Леонтьев показал, что звуковысотный музыкальный слух относится к «системным функциям», которые формируются у человека при ближайшем влиянии языка, что особенности звуковысотного слуха нельзя понять, если не знать характерных признаков того языка, в системе которого формируется слух человека⁹⁸.

Если же говорить о «сыром материале» музыки, то Г. Спенсер, по-видимому, вполне справедливо указал на его связь с человеческой речью, интонированной возбуждением, то есть речью эмоциональной. В обыкновенной бытовой речи, утверждал Спенсер, слова есть знаки идей, а тона — знаки чувств, ибо тональное ударение (*cadans*) служит «комментарием эмоций к предложениям разума»⁹⁹. Тональность речи поддерживает и выявляет смысл сказанного. Она необыкновенно важна в общении. Ведь слова и тона могут находиться и в разладе: когда слова

выражают, например, согласие, а интонация, с которой они произносятся, — отрицание, то и верят обыкновенно интонации, если, конечно, слушатели умеют разбираться в соответствующих кадансах. Таким образом, отличительными свойствами пения, а значит, и музыки можно считать характерные особенности взволнованной (точнее — эмоционально-выразительной) речи, усиленные и приведенные в систему.

Какими же путями ведет нас собственно музыка — «бессловесная» музыка — к познанию действительности?

Конечно же, «тона есть знаки чувств» (имеются в виду интонации, а не ноты), а значит, они нигде впрямую не выражают идеи, сентенции и умозаключения композитора, которые он стремится передать людям. Но разве организованное, приведенное в систему, соответствующим образом мотивированное проявление человеческих эмоций в программной и вообще симфонической музыке не раскрывает нам наиболее существенные черты определенного отношения к действительности, определенного мироощущения и мировоззрения? И разве вокальная музыка, начиная с песни и кончая ораторией и оперой, не комментирует впрямую «предложения разума», выраженные в тексте, и не является ли этот музыкальный комментарий стремлением выявить самое существенное в его содержании?

Но если, например, живописное полотно раскрывает внутренний мир, движение духа, движение материальных форм путем показа неподвижных видимых форм, то, как говорит известный советский музыковед И. Я. Рижкин, «музыкальное произведение возникает на основе противоположного «хода»: от явственно раскрываемого внутреннего состояния человека, от процессов движения оно ведет к предметно-вещному миру»¹⁰⁰. И это понятно: не может существовать движения без движущегося предмета, и если движение какого-либо вида властно определило музыкальный образ и явственно выступило для слушателя, то это значит, что в музыкальном образе оказался отраженным сам движущийся предмет, а не некий «вид движения».

Антон Рубинштейн сказал как-то о балладе Шопена: «Возможно ли, чтобы исполнитель не чувствовал потребности представить в ней слушателю полевой цветок, дуновение ветра, заигрывание ветра с цветком, сопротивление цветка, бурные порывы ветра, мольбу цветка о

пощаде и, наконец, смерть его? Или же может быть переименовано: полевой цветок — сельская красавица, ветер — молодой рыцарь. И так — почти в каждой инструментальной пьесе»¹⁰¹.

Обратите внимание на очень точное выражение Рубинштейна — «может быть переименовано». Действительно, ведь можно переменить имя, видимый знак, видимый образ, а главное содержание музыкального образа останется. Изменчивыми, заменяемыми оказываются в музыке образы, ей не свойственные — зрительные; неизменными оказываются образы движения, борьбы эмоций и волевых мотивов — образы отношений между некими эмоционально-волевыми началами. Именно эти образы отношений и дают ясное представление о смысловом значении музыкального образа. В упомянутой балладе Шопена — во-первых, представление о двух началах, из которых одно сильное, стремительное, активное, а второе более пассивное, слабое; во-вторых, яркое представление о драме — заигрывание, мольба, нарастающая борьба, гибель одного, торжество другого.

Итак, если музыка прямо выражает процессы движения материи и духа, а движение каждого предмета, развитие каждого явления имеет свои особые, только им одним присущие двигательные (а в музыке, стало быть, и слухо-ритмические) характеристики, то именно их-то — эти существенные характеристики — и выявляет, изображает музыка, они-то и являются образами музыки, «музыкальными понятиями», музыкальными сообщениями.

Поэтому никто, пожалуй, и не осмелится сказать, что в Шестой симфонии П. И. Чайковского нет мыслей, что «Ноктюрны» Шопена или «Славянский танец» Дворжака не говорят людям ничего вполне понятного, близкого и дорогого им, что Седьмая симфония Д. И. Шостаковича не рассказывает нам особым своим языком историю нашей битвы с врагом, историю нашего мужества, историю нашей победы. А вспомните блистательную музыкальную живопись Римского-Корсакова — его «Океан-море синее» (из «Садко»), «Полет шмеля» (из «Сказки о царе Салтане»); или «Рассвет на Москве-реке» М. Мусоргского («Хованщина»)! Разве можно слушать эти пьесы без того, чтобы в сознании не возникали живые, движущиеся, знакомые чудесные картины — во всех их красках, объемах, звуках и вместе — во всей теплоте,

важности, значительности соответствующих представлений. Кое-кто скажет: так, может быть, это не от самой музыки, а от названий — от слов, от понятий. Да, и от названий, но от названий перед музыкальным произведением, как от названий под картиной. Надо лишь иметь в виду, что название не определяет, а направляет, вернее — подготавливает образное восприятие художественных произведений; что такое название, по существу, должно быть, а подчас и действительно бывает родом искусства, хотя и искусством слова.

Итак, связь музыки со звуковой человеческой речью не вызывает сомнений. Поэтому очевидно, что музыка, так же как и поэзия, выделилась из вокального материала речи на каком-то этапе ее развития. Вместе с тем ясно, что интонационно-мелодическая модуляция голосового материала уже на заре человечества служила для передачи эмоциональной информации в различных бытовых и производственных ситуациях. Дальнейшее развитие интонационного модулирования и его превращение в музыку стимулировалось самой природой общественного существования человека: люди жили в коллективе себе подобных, они трудились и отдыхали, радовались и печалились сообща со своими сородичами. Вот эта-то общность действий и переживаний и породила в конце концов музыкальное искусство. «В основе стремления к совместному массовому исполнению, а также и к повторению мелодии одним, вторым (и далее) человеком лежит — в конечном счете — *«объединение переживаний многих различных людей, обязательно связанное с общностью их действий»* (процессов труда, шествий и т. д.)»¹⁰².

В одной старинной книге приводится любопытнейший пример создания такого общественного музыкального действия. На побережье Фернандо-По (Юго-Восточная Африка) живет (или жило тогда) негритянское племя бубе. И вот путешественник-европеец наблюдает такую картину: сидящий на берегу в час отдыха негр начинает негромко в речитативной мелодии задумчиво-жалобно «Акула кусает руку бубе...». И снова без паузы: «Акула кусает руку бубе... Акула кусает руку бубе... Акула кусает...» — метрический повтор одной фразы постепенно повышает ее эмоциональное значение. Образ акулы, кусающей руку бубе, знаком всем бубе, сидящим рядом с «запевалой» (племя бубе занималось добычей жемчужных раковин со дна залива). В сознании каждого бубе

содержится такой либо непосредственный, либо опосредованный опыт, у каждого с этим опытом и со словами, его выражающими, связаны свои переживания, чувства — и страх, и боль, и даже радость (например, по поводу того, что акула покалечила или сожрала врагов), и надежда на то, что самому ему удастся и впредь избежать подобной участи. И вот в интонационный повтор одной единственной фразы включается один, второй, третий, десятый из сидящих тут же бубе, а в мелодию и ритм, поначалу наполненные задумчивой жалостью (даже те, у кого содержание «песни» вызвало первоначально иную эмоцию, присоединяясь к хору, заражаются доминирующим чувством), вплетаются постепенно интонации, выражающие такое общее и столь характерное для всех бубе чувство, как надежда на избавление от акулы в будущем. С каждым новым повтором эти интонации становятся все определеннее, они все более крепнут и утверждаются в мелодии, «песня» звучит все громче и увереннее. Мотив надежды приобретает значение заклинания, клятвы. И вот, когда, окончательно утвердившись, этот мотив звучит уже так повелительно, что даже у путешественника-европейца «почти не остается сомнения» — акула уже не тронет никого из бубе, акула побеждена твердой уверенностью людей, — вот тогда в мелодии вспыхивает новая общая эмоция — радость. И, достигнув этой ликующей кульминации, песня-образ рассыпается, замирает, гаснет... Так родился музыкально-художественный образ — музыкальный, ибо он включал в себя пусть всего лишь одну, но четко организованную ритмо-мелодическую фразу; художественный, ибо он представил нам целостную картину, включающую и сообщение о факте (акула кусает руку бубе) и связанную с этим фактом динамику эмоциональных переживаний, развивающихся от личного ощущения до коллективной убежденности, имеющей силу универсального обобщения.

Развитие коллективного, социального характера музыки, неразрывно связанное с общим развитием эмоционально-психического опыта общества, шло рука об руку с развитием и укреплением живых разговорных языков народностей и наций. Мы уже говорили об исследованиях А. Н. Леонтьева, согласно которым формирование звуко-высотного слуха человека находится в зависимости от его национального языка. Мы знаем это и по нашим непосредственным наблюдениям: так, итальянская музыка

бережно сохраняет в своем материале тембральную гибкость и плавную звучность итальянского языка, равно как и китайская музыка, насколько я ее понимаю, похожа на характерные особенности речи китайских диалектов — с быстрым чередованием звуков различной высоты, неизменностью и относительной бедностью тембрального состава (при многообразии тональных оттенков) и сложностью ритма.

Но связь национальной музыки и национального языка — не простая связь двух рядом развивающихся ветвей дерева. Это лучше всего видно на примере той же китайской музыки: поскольку китайский язык корнеизолирующий, он не мог обойтись без тональной упорядоченности, без мелодических грамматических флексий. Эта особенность языка во многом тормозила процесс развития самостоятельной мелодической музыки, долгое время существовавшей в основном лишь в жанре рабочих песен. Даже появление музыкальных инструментов не смогло, очевидно, помочь становлению музыки через мелодию, музыкальные инструменты складывали музыку преимущественно с помощью *ритма*. Вот почему так заметен и в сегодняшней китайской музыке ее ритмический план, — так же, между прочим, как и в музыке всех народов, язык которых сохранил за высотой звука ту или иную грамматическую функцию.

Итак, развитие и дифференцирование музыкального языка стимулировались необходимостью коллективной координации усилий всех участников музыкального действия. «Коренная потребность в совместном массовом интонировании и точном повторении одних и тех же интонаций породила строго фиксированную систему звуковысотных и ритмических отношений музыкального искусства»¹⁰³. Иначе говоря, необходимость музыки есть прежде всего необходимость общественная. Справедливость этого положения подтверждается многочисленными свидетельствами этнографии.

От выкриков
к мелодии

Жизнь исторически известных первобытных народов была достаточно добросовестно описана несколькими поколениями этнографов второй половины XIX — начала XX века. Безусловно, с позиций современной науки в трудах этих исследователей немало пробелов и явных ошибок, особенно в области интерпретации собранных фактов и в обобщающих выводах. Сегодня у нас не так

уж много новых фактов о жизни первобытных народов, но зато гораздо больше возможностей их сопоставления, научной интерпретации и включения полученных выводов в общую картину развития человеческой культуры.

Ныне считается установленным, что «в основе первобытной музыки лежали исторически сложившиеся в общественном быту интонационные обороты... Сюда вплелось и более или менее точное воспроизведение звукопроявлений окружающей среды»¹⁰⁴.

Как видим, Г. Спенсер, который указывал на эмоциональные изменения голоса человеческой речи как на основную сырую материал музыки, был не так уж неправ. Если прибавить к этому уже известное нам и общее для истоков всех видов искусства подражание человека тем или иным интересным и важным для него явлениям окружающего мира, то станет ясно, что «сырьем» первобытного музыкального языка являлись эмоционально окрашенные интонационные обороты живой звуковой человеческой речи плюс звуки природы, имитированные и преобразованные человеческим голосом в соответствии с характерными для него типами вокальных каденций.

Интонационные обороты, сложившиеся в общественном быту древнейших человеческих коллективов, несомненно выполняли функции сигналов, сообщений, знаков эмоциональной оценки разнообразнейших ситуаций. Когда эти сообщения, эти «знаки чувств» начали становиться элементами эмоционально-ритмической системы нарождающегося музыкального языка? Тогда, когда они воспроизводились в *отрыве* от конкретных жизненных ситуаций, оценку которых они означали, и выполняли новую задачу — задачу *сопровождения* некоего человеческого действия. Где это могло быть? Во-первых, в каких-то особых трудовых ситуациях, а во-вторых, конечно же, в пантомиме-представлении, в пляске.

Вот, например, как огнеземельцы добывают мед горных пчел: добравшись на веревке до гнезда пчел в скалах, голый огнеземелец начинает выламывать куски сотового меда; весь пчелиный рой вьется вокруг смельчака, жалит его, а он даже не может отмахиваться: одна рука удерживает его на веревке, вторая — работает; и вот здесь-то сборщик меда запевает. Конечно, его песня — это всего две-три ноты, варьирующиеся лишь в темпе и силе. Тот, кто слышит ее в первый раз, может принять эти звуки за простые выкрики от боли и упрямства. Однако он

будет неправ, ибо интонационный строй этих многократно повторяемых выкриков постоянен; дело в том, что это — традиционная «Песня добывания меда». И что интереснее всего — эта песня, очевидно, помогает добытчику в его работе. Чем же? Может быть, просто тем, что отвлекает его внимание от боли. Знаки чувств заглушают чувства! Именно потому, что они суть знаки положительных эмоций и психических установок упрямства, дерзости, удали, они помогают человеку не поддаваться боли, раздражению, мысли о том, что последствием этого сражения с пчелами будет сильнейшая болезнь на несколько дней...

Глубочайшая древность вокального сопровождения пляски сомнений не вызывает: по-настоящему эмоциональную пляску нельзя даже представить без эмоциональных выкриков.

Подобного рода сольное или хоровое сопровождение плясок, игр, театрализованных представлений существовало задолго до появления самых первых инструментов. Более того, становление и закрепление навыков и традиций вокального исполнения было необходимой предпосылкой возникновения инструментальной музыки.

Вероятно, пляшущий неандерталец издавал не те звуки, что издаем при пляске мы с вами. Эти звуки были и беднее по составу и хаотичнее в интонациях, хотя их, несомненно, организовывал сам ритм пляски. Собственно музыкальная сторона такой деятельности — причем очень важно, что эта деятельность была коллективной, — заключалась в многократном повторении весьма несложного напева из немногих музыкальных тонов, варьируемых прежде всего по темпу.

К наиболее архаичным из всех известных сегодня народов относится племя кубу (остров Суматра). Их музыкальные напевы, записанные этнографами, на первый взгляд показались неожиданно сложными и по интонации, и по темпам, и по тембральному составу; в этих напевах присутствовали даже трели, похожие на фиоритуры тирольских народных песен.

Более пристальное изучение этих напевов привело, однако, ученых к выводу, что их кажущаяся сложность есть проявление хаотической неупорядоченности, свойственной еще более примитивному уровню развития, чем уровень огнеземельцев. Р. И. Грубер пишет об уровне развития кубу: «Этот уровень характерен для звуковой дея-

тельности, где решающую роль играло *звукоподражание*», и трели напевов являлись, вероятнее всего, имитацией пения птиц¹⁰⁵.

Звукоподражание, родившееся под влиянием производственных надобностей, развитое в охотничьих плясках-представлениях, включаясь в новую относительно самостоятельную систему интонационного модулирования, отделялось и от объекта подражания, позволяло произвольно варьировать подражательные звуки, становилось элементом музыки.

Упорядочение музыкальной деятельности на первых порах шло за счет некоторого интонационно-тембрального обеднения мелодии, что отнюдь не означало какого-либо упадка музыкального чувства. Наоборот, именно эти особенности первобытной музыки указывают на обостренность развития темброво-ритмического слуха. Тембровое варьирование особенно многообразно в *коллективных* плясках и действиях. В конечном счете это обеднение вело к дальнейшему развитию музыки: как считают современные музыковеды, не что иное, как сознательное ограничение звукового материала обусловило выделение первоэлементов музыкального языка, способствовало формированию первичных навыков ритмо-интонационного сопряжения соседних музыкальных тонов, то есть зарождению элементов лада.

Вот с каким «музыкальным багажом» приходит человек ко времени создания первых музыкальных инструментов в эпоху ориньяк-солютре: с интенсивно развивавшимся темброво-ритмическим слухом, с некоторыми первичными навыками мелодического модулирования, с наметившимся осознанием элементов лада как социально-психологической базы музыкального творчества. Дальнейшее развитие элементов музыки нуждалось в каком-то толчке извне.

Этим толчком и послужило появление материального субстрата отдельного, не голосового ритмико-мелодического звучания — появление музыкальных инструментов.

Древнейшими были ударные инструменты.

Откуда появилась идея барабана? Одни исследователи полагают, что пляски сопровождались сначала случайными, а затем намеренными ударами палок по пустотелому стволу дерева. Другие настаивают на функциональном происхождении ударных от орудий труда — молотильных палок или горшков, обтянутых шкурой.

Весьма возможно, что правы и те и другие. Например, африканские племена нгуни и южные сотхо не имеют постоянных барабанов, они изготавливают их специально каждый раз для проведения особо важных церемоний, обтягивая горловину глиняных сосудов кожей. Некоторые исследователи объясняют отсутствие у этих племен барабана тем, что они обитают в безлесных районах, где нет подходящего дерева для изготовления тамтамов. В доказательство приводят тот факт, что северные сотхо, живущие в лесистой долине Лимпопо, пользуются деревянными барабанами.

Кстати, история барабана интересна еще и тем, что его развитие в известном смысле противоположно по направлению развитию других форм общения: если, как мы видели, жестово-мимические, графические и другие элементы общения развивались от конкретного сообщения к художественному образу, то звуки барабана, вызванные к жизни потребностями пляски, во многих случаях превратились в средство передачи конкретных сообщений. Многие народы земного шара пользуются барабанными сигналами для всеобщего распространения особо важных новостей — о военной угрозе, стихийных бедствиях, о прибытии почетного гостя, торжественном событии и проч. У ряда африканских племен существуют специальные «говорящие» барабаны, на которых можно воспроизводить тональные ритмы, соответствующие тональной структуре местного языка, так что и передача сообщений на таком барабана ведется, по сути дела, как живая разговорная речь, а отнюдь не в форме какого-либо «телеграфного кода», как иногда неверно думают.

С другой стороны, на барабанах, использующих вибрацию струны или стержня, соединенного с кожаной мембраной, которые встречаются у племен Экваториальной и Южной Африки, можно подражать голосам животных и другим звукам природы. Пастухи порою прибегают к этому средству, чтобы увлечь за собою стадо, — например, когда надо переправить скот на другую сторону реки.

Выяснение тонкостей вопроса о происхождении ударных инструментов, вообще говоря, не так уж важно, ибо не подлежит сомнению факт существования наидревнейшего «естественного» ударного инструмента — человеческого тела, которое всегда сопровождает пляску ударами ног о землю, хлопаньем ладоней друг о друга, о бедра,

грудь и т. п. Но достаточно взять в руки две деревяшки или какие-либо другие деревянные предметы, чтобы, постукивая ими друг о друга, получить ударный инструмент типа ксилофона. Таким же постукивающим движением руки приводится в действие погремушка из высушенной оболочки плода (тыквы), с косточками внутри, имеющаяся у всех южных народов.

Австралийские инструменты типа чуринги представляют собой овальные каменные пластины с отверстием, просверленным у края, за которое пластина привязывалась веревкой. Чурингу вертят на веревке над головой, и звук, получающийся при этом, может варьироваться от ласкового шепота до ужасающего завывания и рева. Происхождение этого инструмента от охотничьего метательного орудия типа индейской (мексиканской) боло (камень на веревке, которым при бросании опутывают ноги бегущих копытных животных) не вызывает сомнений.

И, наконец, в ту же ориньяко-солютрейскую эпоху уже родились первые духовые инструменты: флейты из ракушек с просверленными отверстиями и из трубчатых костей животных и человека.

Происхождение идеи создания духовых инструментов туманно и спорно. Но каково бы ни было происхождение тех или иных музыкальных инструментов, вплоть до струнных, происхождение которых восходит к тетиве лука¹⁰⁶, ясно, что они появились не на пустом месте, не «из головы» изобретателя. Выделение новой музыкально-акустической функции привычных естественных предметов, равно как и орудий труда и быта, обуславливалось общественной необходимостью отделения мелодико-ритмической функции от человеческого голоса и превращения ее в специальную партию сопровождения. Вместе с тем появление инструментов «сыграло роль в фиксации интонирования и в кристаллизации основных типов звуко-ряда»¹⁰⁷, что, в свою очередь, стимулировало дальнейший прогресс музыкального искусства.

От мелодии
к песне;
трудовая песня

Появление музыкальных инструментов и закрепление навыков мелодического интонирования привели в конце палеолита — начале неолита к постепенному отмиранию натуралистически-изобразительных тенденций в музыке. Этот процесс был связан с переходом большинства человеческих обществ от хозяй-

ства присваивающего к хозяйству производящему — к земледелию, к оседлости, к земледельческому культу стихий природы (дождь, гром и т. д.), лишенных предметности и не изображаемых поэтому в действиях и плясках.

Возникает трудовая песня, появление которой вызвано систематическим использованием относительно больших коллективов в едином процессе физического труда. «Только тут, следовательно, появляется в музыке размеренность трудового процесса, тогда как на уровне собирательства пляски и песни, связанные с производством, далеко *не обязательно протекают в рабочем ритме...* Это опровергает ошибочную теорию Бюхера о происхождении музыки из ритма работы»¹⁰⁸.

Теория известного немецкого исследователя Карла Бюхера о происхождении музыки вообще и трудовой песни в частности, развитая им в книге «Работа и ритм», долгое время считалась наиболее обоснованной и привлекала внимание материалистической аргументацией и обширностью собранного материала. Будет нелишним поэтому рассмотреть здесь немного подробнее эту теорию, ее достоинства и ее недостатки.

На основе детального изучения очень большого количества материалов о древних и новых («дикарских») трудовых песнях К. Бюхер пришел к выводу, что «на низких ступенях развития работа, музыка и поэзия представляли собой нечто единое, но что основным элементом этого триединства была работа, между тем как остальные составные части имели только второстепенное значение. То, что их соединяло, был общий присущий им всем ритм, который являлся сущностью как древней музыки, так и древней поэзии, в работе же появлялся только на известных ступенях»¹⁰⁹.

Тем, кто наблюдал занятых какой-нибудь тяжелой работой (дровоколов, кузнецов, гребцов и т. д.), знакомы, говорит К. Бюхер, короткие восклицания, которые издают эти люди при каждом основном движении, заканчивающемся выдохом и мгновенным расслаблением дотоле напряженной мускулатуры. Так как подобные звуки в древнейших трудовых песнях образуют, по Бюхеру, основной элемент, то он и предполагает, что эти песни, в особенности же их припевы, представляют собой нечто иное, как «вокализированные» фигуры тех естественных звучаний и шумов, которые неразрывно связаны с

самой работой или вызываются ею. Первая попытка пения, которую сделал дикарь во время работы, заключалась, таким образом, в том, что он варьировал эти звуки, ставил их в известном порядке, сообразуясь с ходом работы, дабы усилить то чувство облегчения, которое давал ему процесс извлечения звука, и довести его до чувства ликующей радости и удовлетворения своей работой и своим ловким, ритмически работающим телом. Так возникли эти первые формы вокального исполнения, которые были еще не песнями в нашем понимании, но как бы прологом к песне. Они представляли собой еще в значительной мере случайный, малоупорядоченный «ряд бессмысленных звуков», ибо их исполнители обращали внимание на собственно музыкальный ритм лишь постольку, поскольку он помогал поддерживать ритм движений. Необходимость в согласовании обоих ритмов была обусловлена тем, что «оба они зависели от дыхания»¹¹⁰.

Следующая стадия развития песни, по К. Бюхеру, заключалась в том, что в ряд таких восклицаний вставлялось какое-нибудь простое предложение. «Но лишенная гибкости речь не могла сразу подчиниться законам ритма, и потому ее насильствовали»¹¹¹. В подкрепление этого тезиса К. Бюхер приводит множество свидетельств крупнейших этнографов и путешественников XVIII и XIX веков о том, что в угоду ритму туземцы совершенно коверкают свою разговорную речь.

Очевидно, именно поэтому древние трудовые песни не имеют определенного неизменного текста, но импровизируются в зависимости от времени и обстоятельств. Самостоятельность получает прежде всего музыкальный элемент древней трудовой песни — ее мелодия. Далее в эволюцию музыки вступают музыкальные инструменты, открывая собою эпоху инструментальной музыки, сначала чисто ритмической, а затем и мелодической.

Итак, согласно вышеизложенной концепции, музыка и поэзия берут свое начало в труде — трудовые ритмы рожают ритмы музыкальные и поэтические. Из всех элементов музыкального языка Бюхер берет один лишь ритм и прослеживает его эволюцию в музыке на материале трудовых песен. Но, как мы уже видели, трудовые песни не могли появиться на уровне собирательства, то есть до перехода людей к земледелию. И если принять точку зрения Бюхера, то истоки музыки следует искать никак не раньше эпохи неолита, что никак не согласуется с

существованием музыкальных инструментов уже в эпоху ориньяк — солютре.

Кроме того, само понятие ритма в трудовых песнях сводится Бюхером к представлению о размеренных, регулярно повторяющихся движениях работающего, иначе говоря, к тому, что в музыке называют метром или размером, тогда как собственно ритмическое движение предполагает разнообразные формы нарушения исходной метрической основы путем перегруппировки длительностей, смещения акцентов и некоторыми другими способами. Наконец, К. Бюхер никак не объясняет происхождение и сущность основного элемента музыки — мелодических интонаций.

Значит ли это, что бюхеровская теория происхождения трудовой песни никуда не годится?

Верно, что для Бюхера ритм является не столько социальной (хотя и отнюдь не асоциальной, ибо речь идет о биологии труда), сколько биологической категорией. Но уж совершенно неверно выводить из этого, как делал А. С. Гущин, что ритм, по Бюхеру, «предшествует человеческому труду и обществу»¹¹², ибо в вышеприведенной цитате прямо заявляется, что ритм в работе *«появляется только на известных ступенях»* развития трудовых навыков человека. И стоит ли И. Б. Астахову в монографии «Происхождение и развитие искусства в свете марксистско-ленинской эстетики» так горячо упрекать Бюхера в том, что, рассматривая роль ритма в возникновении музыки и поэзии, последний-де «забыл» о языке и мышлении? К. Бюхер действительно не говорит специально о роли языка и мышления в возникновении поэзии и музыки, но ведь задача исследователя и не состояла в выяснении этой роли. Задача его, как показывает название труда, состояла в выяснении роли ритма. И все же никак нельзя говорить о том, что К. Бюхер рассматривает «возникновение поэзии независимо от языка и мышления»¹¹³.

О чем же, если не о языке и мышлении, говорит Бюхер, когда повествует о недостаточно гибкой вначале речи, *втиснутой* в ритм работы и *искаженной* этим ритмом, а затем под его влиянием развивающейся? О чем же он говорит здесь, как не о развитии гибкости мышления, о грамматическом — значит, и о логическом — укреплении, развитии языка? И на каком основании концепция Бюхера в целом именуется «одной из многочисленных попыток протаскивания идеализма в вопросе происхож-

дения искусств»¹¹⁴, а самому автору приписывается мысль о «ритме как экономическом принципе развития», если в книге «Работа и ритм» этот «экономический» принцип относится совсем не к политической экономии, а только лишь к экономичности в передаче художественной информации?..

Эти и другие нападки на К. Бюхера со стороны ряда наших исследователей стали уже общим местом, отнюдь не становясь от этого более убедительными. Между тем, несмотря на многие неточности и издержки вульгарно экономического подхода, книга «Работа и ритм» представляет большую ценность уже хотя бы громадным количеством собранного и хорошо систематизированного в ней фактического материала. А, кроме того, если отбросить в сторону бюхеровское отождествление происхождения трудовых песен с происхождением музыки вообще, то надо признать, что генезис этих песен прослежен К. Бюхером достаточно глубоко и убедительно.

Концепция Бюхера, разумеется, при соответствующем ее критическом переосмыслении дает нам также несколько отправных моментов и в исследовании происхождения поэзии, находившейся некогда в теснейшем родстве с вокальной музыкой.

**Древняя поэзия,
первая сказка**

Что составляло содержание первобытной поэзии, связанной с песней?

Содержание этой поэзии — рассказ о событии. Здесь — то же самое, что и в других видах искусства, о чем так прекрасно сказал К. Штайнен: «Сообщающий рисунок древнее, чем украшающий»¹¹⁵.

Г. Спенсер в «Дополнении» к статье «Прохождение и деятельность музыки» приводит собранные им еще в «Описательной социологии» свидетельства многочисленных путешественников об этом содержании (Спенсер опускает здесь ссылки на источники, которые приводились им в «Описательной социологии»): «Песни туземцев (Австралия)... чаще всего создаются под влиянием минуты и выражают то, что привлекает внимание поющих в данный момент». «Ватшанди, увидя, что я очень заинтересовался эвкалиптами, тотчас же сложили на эту тему песню». «Песня, которую они (арауканцы) пели за работой, была проста и касалась главным образом труда», она была таковой же «в каждом отдельном случае; только напев песни был то веселый, то грустный...». «Индейцы на верхнем течении Миссисипи изображали в песне, как они

преподнесли нам жирную собаку», и затем хор повторял это... О новоземельцах мы читаем: «Каждое событие изображается соответствующими песнями, которые повторяются, если понравятся...». Предлагая соответствующую еду, женщины поют следующее: «Что будет вашей пищей? Моллюск и корень папоротника, вырытый из земли...». «Когда туземцы Сандвичевых островов учатся читать, они не могут повторять урока иначе как нараспев...». «Житель острова Самоа не может сильно грести без того, чтобы не запеть...». В Восточной Африке «рыбак гребет с песнями, носильщик тащится и поет, хозяйка дома также с песнями растирает зерна...». У дагомейцев каждое событие — «от приезда иностранцев до землетрясения» — перелagается в песню... Парк рассказывает, что бамбары «облегчают песнями свою работу; одну из таких песен они импровизировали при мне, и я сам был сюжетом этой песни...»¹¹⁶.

Надо, конечно, всегда иметь в виду лишь относительную доказательность подобного рода этнографического материала, относящегося не к палеолиту, в котором мы предполагаем отыскать зачатки поэзии, а к XVII — XIX векам; и хотя данные эти относятся к народам, стоящим на довольно низких уровнях социально-экономического развития, сравнимых подчас с уровнем палеолитических обществ, они все же представляют только косвенные указания о возможном состоянии первобытной песенной поэзии.

Зато этнография неоспоримо доказывает, что каменные орудия столь же архаического типа, как и шелльские рубила, могут составлять техническую базу общества, имеющего за плечами долгую историю духовной жизни и обладающего развитой поэзией. Таковы австралийские племена кубу, не имеющие даже каменных орудий, а обходившиеся палками и раковинами. Такова культура тасманийцев.

Вот, например, подстрочный перевод песенки, которую пели тасманийские женщины при выходе на коллективную охоту (у тасманийцев женщины самостоятельно охотились на кенгуру, эму, тюленей и т. д.):

Замужние женщины ищут кенгуру.
Эму бежит в лес.
Шумный кенгуру бежит в лес.
Молодой эму.
Маленький кенгуру. Сосупок-кенгуру.

Маленький опоссум. Круглохвостый опоссум.
Мордастый опоссум.
Большой опоссум...¹¹⁷.

Не таким ли было и первобытное искусство слова-образа к тому моменту, когда оно уже готово было отделиться от песни? Очевидно, что, только научившись подчинять словесный материал ритму так, чтобы не исказить ни мысли, ни ритма, человек готов был заговорить поэтическим языком.

Как это произошло?

Приведенная песенка женщин-тасманиек показывает, что основное в древнем стихосложении — не рифмовка, хотя на первый взгляд присутствует и она (повторение слов в конце строк). Но надо иметь в виду, что в тасманийском языке «маленький опоссум», «круглохвостый опоссум», «большой опоссум» и «мордастый опоссум» суть совершенно различные конкретные слова-понятия, зачастую не имеющие даже общего корня. Основное в древнем стихосложении — ритм, подобранный так, чтобы создать адекватную основной мысли произведения эмоциональную настройку. Если мы вспомним, что и у европейских народов мифы, легенды, былины, баллады и т. д. еще не так давно распевались под музыкальное сопровождение, то станет ясно, что древняя поэзия с отсутствием обязательного рифмования и важностью эмоционального тона есть также и прародительница сегодняшней прозы.

Мы уже говорили о том, что материалом всех родов литературы является не слово как таковое, но *целостная система слов, определенная словесная конструкция, имеющая ритмическое строение*. Чем же обусловлено такое ритмическое строение? Только ли его древнейшей, первоначальной связью с музыкой? Нет ли в принципах такого строения более глубоких зависимостей, более тесных связей с двигательной природой ритма?

Рассмотрим сначала основные формальные моменты поэзии. Известно, что многие поэтические произведения, уже не имеющие непосредственной связи с практикой музыкальной речитации стихов, сохраняют в своей ритмической структуре черты тех образов, которые составляли некогда важную часть сопровождающей музыки, а именно — *ритмы трудовых движений, ритмы ударных моментов рабочего процесса*. К. Бюхер недаром указывает на живую связь формальной стороны стиха — простейших стихотворных размеров древних греков — с ритмами ударов и

топтаний, являющихся непременно элементами почти всякой физической работы: *ямб* и *хорей* суть размеры топтания — одна нога ударяет сильнее, другая слабее; *спондей* — ритм работы, где два работника ударяют попеременно; размеры *дактиль* и *анapest* можно и сейчас услышать где-нибудь в деревенской кузнице, когда кузнец ударяет по раскаленному куску железа, а потом или перед тем ударяет два раза по наковальне или когда кузнец, работающий с подручными, перед каждым ударом молота два раза легонько ударяя по раскаленному куску железа, указывает место удара молотобойцу; наконец, три пэонические стопы можно услышать на току или на улице, где три работника трамбовками в такт ударяют по мостовой, — в зависимости от сил каждого работника (в порядке их ударов) звучит то *кретик*, то *бакхий*, то *антибакхий*.

Конечно, может быть, и не следует механически связывать начало поэзии с работой кузнецов, молотильщиков и давилыщиков винограда, но наличие такой связи говорит о несомненном влиянии рабочих ритмов на формирование стихотворных размеров.

Как же происходило это в филогенезе?

Первоязык-конгломерат, о котором говорилось в первой главе данной работы, несомненно сам по себе был больше художественный (образный, фигурально наглядный), чем логический или научный. Но это не был язык поэтический в строгом смысле; иначе говоря, он не представлял собой целостной ритмической структуры, хотя и содержал большое количество элементов поэзии и вообще художественной речи. Для того чтобы «художественность» первоязыка превратилась в подлинно поэтическое качество, необходим был долгий процесс превращения первоязыка-конгломерата в дифференцированную и четко организованную звуковую речь, от которой, как мы уже видели, постепенно отделялись такие средства коммуникации, как жесты, мимика и телодвижения, рисунок, музыка и, наконец, «слово-образ» (поэтическое слово).

Но «слово-образ» есть не только ритмическая, но и грамматически определенная конструкция слов. Именно поэтому поэзия как самостоятельная система общения и познания могла выделиться только из достаточно богатой, достаточно тонко дифференцированной и, наконец, достаточно грамматически гибкой звуковой речи. К тому же эта речь имела уже очень богатый опыт создания пе-

сенных текстов, который мы по аналогии с изобразительным искусством можем назвать сенсорным опытом поэтических «каракулей» (искажение слов и их обесмысливание ради ритма у отсталых народов, да и, кстати, у детей нашего времени, пытающихся сочинить песенку или стих).

Песенная поэзия была, как мы убедились, рождена трудовыми процессами. Развитие этой поэзии на основе развития живого языка первобытных народов привело ее к весьма совершенным формам. Такую поэзию доносит до нас древнейший из известных сегодня поэтических памятников — так называемая «Песенка молотильщиков», обнаруженная на темной стене гробницы Пахери в Эль-Кабе (Древний Египет), где над изображением молотьбы написано иероглифами:

Молотите себе, молотите себе,
О, быки, молотите себе!
Молотите себе на корм солому
И зерно для ваших господ.
Не останавливайтесь —
Ведь сегодня прохладно...¹¹⁸.

Жанр трудовой песни здесь очевиден, но вместе с тем это уже и поэзия; целостный, глубоко поэтический образ, выраженный в гибкой, ясной, грамматически правильной фразе, укладывающейся в строго определенный размер и создающей характерную ритмическую фигуру...

Но мы уже ушли слишком далеко не только от истоков поэзии, но и от нашего древнего каменного века. Между тем научное исследование мифов, легенд, эпических преданий и сказок архаических народов заставляет предполагать, что начало формирования древнейшего эпоса было положено в ту же замечательную эпоху начала верхнего палеолита, которая связана с возникновением экзогамии и дуальной (двойственной, двуединой, двупроизводной) организацией социума, наложившей неизгладимый отпечаток на характер мышления, на все мироощущение первобытного человека. А многие исследователи связывают вопрос об истоках мифотворчества с дуальностью родового строя, с эпохой начала матриархата и представлений первобытных людей о тотемных предках¹¹⁹, эпохой, ведущей нас снова к древнейшему языку — конгломерату с его подражательными звуковыми элементами, подражательными жестами, подражательным начертанием.

Но чем дальше от истоков, тем более видоизменяется, искажается подражательное звучание слова, тем более оно отрывается, абстрагируется от чувственных признаков объекта, уходя все дальше и дальше от задачи непосредственного воспроизведения, тогда как картина, театральное представление, музыкальный образ (конечно, если говорить грубо, не принимая во внимание сложностей и зигзагов исторического пути развития искусства) все увеличивают полноту отображения объекта, достигающую подчас иллюзии подлинной реальности, все более усложняют представление об объекте путем выражения его многообразных чувственных связей. Вначале единые — речь и другие виды искусства расходятся. Почему?

Едины они были вначале в силу того, что были равнозначными, равноэффективными средствами общения. Разошлись по той причине, что звуковой язык остался главным средством общения, главным помощником общественного производства и, став достоянием всего коллектива, превратился в знаковую систему с жестко фиксированными правилами, надежно охраняемыми как традицией, так и прямыми нуждами общения. Дальнейшее совершенствование звуковой речи стимулировалось теперь главным образом стремлением к большей «экономичности», то есть краткости и скорости в передаче мысли. Вот почему развитие живого звукового языка пошло по пути редукции выражения конкретных признаков объекта и упрощения исходных звуковых элементов при возрастающей дифференциации их сочетаний, а не по пути мелодико-ритмической модуляции, требовавшей значительно большего набора элементов и протяженности во времени, пропорциональной сложности отображаемого объекта. Рисунок, жест, мелодия, вытесненные из сферы производственного общения, укрепились в более богатой эмоциональными переживаниями сфере внепроизводственной активности, будучи на первых порах побочными продуктами производства, а затем прямыми продуктами художественного сознания родоплеменных коллективов.

В условиях производственного общения (например, на охоте, в движении по следам разведки и т. д.) жест и графема оставались предельно скупыми, краткими до условности, до превращения в символ, в условный знак точно определенного объекта. Это зародыш того, что ста-

нет впоследствии чертежами, схемами, картами, сигнализацией светом, флажками, телеграфной посылкой.

Применение изобразительно-подражательных форм сообщения в производстве с течением времени уступало место более адекватной форме сообщения — слову. Поэтому лишь во внепроизводственном общении, особенно насыщенном эмоциональными ситуациями, особенно поощряющем развитие идеологических представлений и не столь жестко ограничивающем выбор материалов и времени, необходимого для сообщения, собственно изобразительные формы, как зачатки искусства, могли найти себе почву для дальнейшего развития и совершенствования. Это совершенствование пошло, в отличие от речевого языка, по пути качественной дифференциации — дифференциации объемно-ритмической, красочно-мелодической, по пути увеличения числа исходных выразительных элементов. Сознание, оперирующее словом, все более полно обнимало мир при помощи количественного усложнения языковых структур; сознание, оперирующее художественно-изобразительными средствами, — посредством расширения качественного разнообразия и эмоциональной многозначности своих форм.

Жест, начертание, слово на равных правах вступили в борьбу за первое место в системе человеческого общения. Эта борьба была недолгой, ибо развитие коллективного производства довольно быстро определило победителя в этой борьбе, и этим победителем было слово. Жесту, музыке, рисунку пришлось уступить, пришлось признать слово, членораздельную речь главным способом выражения мысли и, следовательно, главным признаком человеческого в человеке. Именно с тех пор, между прочим, человек, не умеющий петь и писать картины, признается все же человеком здоровым, тогда как человек, не умеющий говорить, считается инвалидом.

Почему же победило слово? Потому в основном, что произнесение слов не занимало главного, «естественного» орудия человека — рук, как это было в случае с жестом; не требовало специальных приспособлений и материалов, как графическое изображение, и отнимало меньше времени, чем мелодические модуляции: человек должен был мыслить и общаться с другими людьми непосредственно в процессе труда, процессе общественного производства. И еще потому, что слово позволило человеку наладить гораздо более адекватное производствен-

ное общение, чем это могли бы сделать жест, графема или мелодия. Под напором торжествующего победителя — слова — картинный ритмический жест, мелодическое звучание и начертательные знаки уже в начальный период антропо- и социогенеза стали все далее отступать от производственного общения людей к общению социально-психологическому и идеологическому. Это-то отступление, может быть, и спасло жест, мелодию, рисунок от прозябания в роли прислужников слова и открыло изобразительным формам обобществленных представлений великую перспективу их новой самостоятельной жизни — перспективу искусства.

При попытке коротко охарактеризовать пути становления целостных изобразительных систем из жестово-мимических, графических, звуко-интонационных и словесных элементов мы получаем очень интересный ряд:

От жеста и телодвижения как способа сообщения — к танцу-представлению, в котором из сочетания подражательных и эмоционально-смысловых (оценочных) движений и жестов появляется *двигательно-ритмическая организация изображения*.

От графем как знаков сообщения —

к рисунку и скульптуре, в которых путем одновременного выявления реальных пропорций и пластической (графической) оценки эмоционально-смысловых отношений частей изображения складывается *организация линейно-пластического ритма*.

От интонаций, сложившихся в общественном быту, и от подражательных звуков передачи сообщений —

к музыке на основе соединения, сочетания эмоциональных мелодических модуляций и звуков интонационной смысловой оценки, что и рождает *ритмическую организацию звуковых последовательностей*, то есть *линейно-темповый, звукоярдный ритм музыки*.

От слова как знака общения —

к поэзии и эпосу через метафоризацию (сравнительное, наглядно-образное словосочетание) ¹²⁰ и создание *комплексного музыкально-речевого и интонационно-смыслового ритма*.

Как видим, при сравнении каждой изобразительной системы (вида искусства) с однородными изобразительными элементами специфической формальной особенностью, присущей всем видам искусства, является ритм. Или, как говорил еще Г. Спенсер: «Почему именно дей-

ствия, возбужденные сильным чувством, стремятся к ритмичности, это не совсем ясно, но что оно действительно так — на это мы имеем различные доказательства... Танцы представляют также ритмичное действие, свойственное возбужденному чувству. Что речь под влиянием возбуждения приобретает известную размеренность, это мы можем иногда заметить в высших усилиях оратора. В поэзии, той форме речи, которая употребляется для лучшего выражения идей волнения, мы видим развитие этого ритмического стремления. Вспомнив, что танцы, поэзия и музыка сродни между собой и были первоначально составными частями одного и того же предмета, нам станет ясно, что размеренное (Спенсер имеет здесь в виду не размеренное метрическое, а именно ритмическое по преимуществу.— *В. Ш.*) движение, общее всем им, предполагает действие целой системы, включая сюда и голосовой механизм, и что, таким образом, ритм в музыке есть более утонченный и сложный результат этого отношения между умственным и мускульным возбуждением»¹²¹.

Так что же такое ритм?

Какова его природа, как он пришел к человеку и почему он выступает в роли демиурга искусства?

На эти вопросы должна ответить следующая глава, посвященная психофизиологическим проблемам происхождения искусства.

IV. У ИСТОКОВ ИСКУССТВА

Еще в 1932 году в статье «Пробы физиологического понимания симптоматологии истерии» великий физиолог И. П. Павлов впервые высказал идею о зависимости искусства и науки от типов мышления, свойственных людям в их массе, — мышления художественного, мышления научного («мыслительного», как называл его И. П. Павлов) и мышления среднего, смешанного — научно-художественного. «Жизнь, — писал И. П. Павлов, — отчетливо указывает две категории людей: художников и мыслителей. Одни — художники во всех их родах: писатели, музыканты, живописцы и т. д. — захватывают действительность целиком, сплошь, сполна, живую действительность, без всякого дробления, без всякого разъединения. Другие же — мыслители — именно дробят ее и тем умерщвляют ее, делая из нее какой-то временный скелет, а затем только постепенно, как бы снова собирают ее части и стараются таким образом оживить, что вполне им все-таки так и не удается»¹²²

Таким образом, по И. П. Павлову, существуют три формы, три типа мышления: а) логическое, формульно-словесное, или научное, мышление, б) образное, или художественное, мышление и в) мышление образно-научное, смешанное, мышление среднего типа, в котором элементы образности и словесно-понятийные находятся в некотором относительном равновесии. Ни в коем случае не стоит представлять это разделение так, что люди, обла-

дающие научным мышлением, не имеют ничего общего по способу мыслить и действовать с теми, кто имеет художественное мышление, и наоборот. Чистых логиков и чистых художников мысли в природе не существует, а существуют люди с преимущественно научным либо с преимущественно художественным мышлением. Точнее: все люди имеют более или менее смешанное мышление, в котором в очень сложной связи, взаимодействии, в противоборстве и взаимопомощи сосуществуют как элементы логические, словесно-формульные, так и элементы художественные, элементы образные. Разница между людьми заключается здесь только в том, какие именно элементы мышления чаще берут верх в одинаковых жизненных обстоятельствах, то есть какие типы мыслительных навыков оказываются наиболее привычными, характерными для данного индивидуума.

Трем типам мышления — научному, художественному, среднему — в идеале соответствуют и три типа деятельности: наука, искусство, «эксперимент» (эксперимент здесь надо понимать широко — практическая деятельность, исполнительская деятельность, так называемая руководящая деятельность и т. п.). Но неизбежное присутствие в мышлении каждого человека элементов обоих крайних типов мышления делает это разделение чисто теоретическим. Возьмите, например, средний, смешанный тип — самый многочисленный из трех. Здесь будут и музыканты-исполнители, и ученые-экспериментаторы, и директора заводов, и работники самых различных профессий. Они могут быть хорошими, талантливыми, даже гениальными (этот тип мышления имели и такие личности, как Леонардо да Винчи, М. В. Ломоносов, Рабиндранат Тагор), могут быть и бездарными. Разделение людей по типам мышления ни в коей мере не предопределяет ни степени их одаренности, ни их успешности или неудачливости в сфере практической деятельности. Разделение людей по типам мышления лишь помогает нам предсказывать и учитывать вероятное направление развития их личности.

Только для научного исследования разделение людей по типам мышления имеет сугубо практический интерес: как всякая систематизация, оно позволяет организовать наблюдаемые факты и углубить тем самым наше представление о сущности изучаемого явления.

Чем же вызвано это разделение и что оно означает?

Понятийное мышление — все элементы понятийного мышления, понятийного обобщения — образует в совокупности науку. Пусть это будет чертеж или формула, объемистая монография или идея, зафиксированная лишь в сознании немногих людей, но способная жить в устной традиции, — из таких именно элементов складывается в конце концов научное знание.

Художественное мышление — все элементы художественного мышления, художественного обобщения — образуют в совокупности искусство. Пусть это называется симфонией или остроумием, рисунком комнатных обоев или трагедией, палехской шкатулкой или передразниванием — в каждом из этих объектов так или иначе проявляется то, что люди зовут искусством.

Существует, между прочим, довольно простой способ определения преимущественного типа мышления: испытуемому предъявляют то или иное понятие и просят его немедленно назвать те ассоциации, которые придут ему на ум (серию таких опытов провел автор настоящей работы). Например, на понятие «премия» испытуемый «логик» отвечает что-нибудь вроде «месячный оклад», а «художник» — «телевизор... около буфета... на желтой скатерти...». Или еще — на понятие «собака»: «соседская», «нужна собака», «живая, да?» (это все — типичные «логики» из трех экспериментов, причем последний — ребенок); «рыжая», «лохматая», «лает, заливистая» (это типичные «художники»). А один молодой актер даже не сразу что-то сказал; он вдруг как-то чуть заметно вытянул голову и потянулся поджать к груди руки с расслабленными кистями, только потом спохватился, смутился и говорит: «лежит...». То есть научно мыслящий человек развивает лишь смысловые, содержательно-логические стороны и связи предлагаемого слова-понятия, тогда как «художник» оживляет в своей памяти весь чувственно осязаемый облик обозначаемого этим словом объекта, развивая прежде всего видимые, слышимые, осязаемые его стороны, и лишь затем переходит к его смысловым и понятийно-логическим аспектам.

Разумеется, подобное испытание дает столь ясный результат лишь в относительно редких случаях очень ярко выраженного преобладания одного из типов мышления. В массе же, как мы знаем, люди обычно

обладают мышлением, в котором художественное и научное восприятие и отражение находятся в той или иной степени равновесия. Так что испытуемый чаще всего одни понятия ассоциирует с их смысловой нитью, а другие — с их чувственной природой. Интересно, что «художественная» ассоциация в массе людей появляется чаще всего там, где предложенное понятие очень знакомо — часто видится, слышится, а «научная» — там, где понятие не очень привычно или не знакомо по личному опыту.

Довольно распространено представление, что художник выражает лишь чувственные черты объектов реального, что смысловое содержание его картин, его образов «конструируется» или примысливается зрителем — слушателем — читателем на основании чисто логических рассуждений и выводов. Это — недоразумение. Достаточно вспомнить, что, например, живописцы иногда не пишут сразу какую-либо сцену, портрет, пейзаж; они сначала делают наброски, пишут этюды, эскизы; они изучают модель, экспериментируют с нею, они не удовлетворяются одним лишь созерцанием, но стремятся взаимодействовать с моделью и приобрести о ней необходимые знания. Причем знания чувственного характера непременно смыкаются и переплетаются здесь со знаниями смысловыми, словесно-формульными. Художник обязательно должен знать не только внешние формы того лица, с которого он пишет портрет, но также и слова, занятия, развитие и прочие качества данного человека как личности: «одного вдохновения мало: только посредством изучения художник... приобретает материал и содержание своих замыслов» (курсив мой. — В. Ш.)¹²³. Вспомните хотя бы серовские портреты Гиршмана и Ермоловой, — разве можно было такие портреты написать сразу, ничего не зная о Гиршмане и Ермоловой, кроме внешних, сразу замеченных черт? Конечно, нет.

Бывают такие взлеты гения, когда (по рассказу К. И. Чуковского) Репин, например, взялся писать свою квартирную хозяйку, уверенный, на основании редких контактов с нею, что она прекрасный и значительный человек, а создал нечто совершенно обратное — портрет женщины ничтожной и злой, так что, увидев этот портрет, сама хозяйка обиделась. «Не знал, а разглядел. В чувственных чертах само проявилось!» — так говорят,

упоминая тут и о бальзаковских аристократах, и о персонажах гоголевских «Мертвых душ», и прочее.

Но и здесь мы сталкиваемся с таким же недоразумением.

Чтобы в этом убедиться, вспомним, что, хотя мысленный образ конкретного объекта реально существует только как сигнал, знак объекта, он имеет еще и *значение*, то есть соотнесенность с громадным количеством других объектов, ситуаций, представлений и т. п., составляющих содержание опыта воспринимающего индивидуума.

Как возникает это значение?

Большинство наших представлений складывается на основании нашего непосредственного опыта. Знак, как внешнее изображение мысли, есть вещь объективная, но потому и «чужая» — общая, полученная сознанием от коллективного опыта, тогда как содержание понятия, мысленный образ понятия есть нечто внутреннее, индивидуальное, обусловленное индивидуальным опытом каждого общественного человека. В последнем случае мы имеем *субъективацию понятий* — процесс, диаметрально противоположный процессу объективации и последующему обобществлению представлений, но столь же необходимый для познания мира. Мы сами познаем предметы и явления в их зримых, слуховых, осязаемых чертах, в их значениях и их связях. В нашем сознании откладываются следы этого непосредственного чувственного опыта, составляется чувственный образ объектов, будь то явления природы, вещи или живые существа. У людей с преимущественно научным типом мышления лишь такие, то есть непосредственно полученные представления сохраняются в сознании как чувственные образы. У типичных же художников даже вполне абстрактные представления чаще всего облакаются сознанием в те или иные чувственные образы предметов, явлений, существ и т. п. Чувственный образ есть синтез черт, присущих реальному объекту: его цветового состава, его объемов и линий, издаваемых им звуков и запахов, ощутимой его фактуры и веса, характера его движений (если это живое существо), вообще — все многообразие его индивидуально ощутимых свойств и связей с окружающим миром и, наконец, его эмоциональной значимости для индивидуума и для коллектива. Как видим, одно перечисление основных черт, присущих реальным

объектам, занимает немало места. Из совокупности всех этих черт и складывается в нашем сознании чувственный образ объекта.

Но значение представления не ограничивается чувственным образом объекта. Значение включает в себя и те его свойства, которые не могут быть обнаружены на основании личного опыта индивидуума: последний по необходимости воспринимает в этом случае и те элементы значения, которые могут быть опосредованы только общественным опытом, общественным сознанием, обобщающим индивидуальные представления об объектах до уровня групповых понятий — до понятий об их видовой, семейной, родовой, классовой принадлежности, об их групповых закономерных связях. Именно в этом отношении наши понятия формируются прежде всего обществом.

Следовательно, *значение* понятия состоит как из непосредственно-чувственного образа объекта, так и опосредованных представлений о его содержании, о его закономерных, внешних и внутренних связях. Между прочим, именно на основании двойного состава *значения* может осуществляться обмен опытом, именно на основании двойного состава *значения* фиксируется в сознании индивидуума опосредованный опыт, притягивающий — на основании групповых принадлежностей и закономерных связей — к сформулированному смысловому содержанию нового для нас понятия наш собственный чувственный опыт либо непосредственно-конкретный, либо опять уже опосредованный в слове.

Несомненно, что художник как человек, то есть представитель человеческого общества, член общества, не может жить без общения с себе подобными, не может основывать свое мышление только на непосредственном опыте. Следовательно, он должен обладать необходимыми знаниями о закономерных связях предметов и явлений реального мира.

Так не здесь ли и кроется основной секрет специфики художественного сообщения? Может быть, все дело не столько в составе, сколько в структуре сообщения? Например, у логика на первом месте — внутренний смысл, объективируемый в абстрактном слове, а у художника — чувственный образ, объективируемый в наглядной конкретной форме художественного сообщения, которое есть нечто иное, как результат перехода

чувственного образа из категории значения в категорию знака?

Вернемся к случаю с И. Е. Репиным.

Здесь существенное — смысловое содержание — как будто бы действительно само выявилось одним только верным, точным отражением *чувственного* облика. Но в том-то и дело, что выявилось оно отражением не всех деталей и подробностей этого облика, но *главного в нем*, то есть именно того, что было специфической особенностью строения данного лица и фигуры, что выражало ее основные существенные свойства. Громадный и уже, так сказать, автоматизированный опыт Репина¹²⁴ позволил ему дать графическое и живописное отображение тех ее существенных черт, которых он мог и не замечать в плане «рассудочного», логического сознания, но которые он с неизбежностью уловил зорким взглядом художника и как бы бессознательно интерпретировал в содержательно-смысловом плане на основе того, что хранилось в тайниках его профессиональной памяти. Возможно, что и потом, глядя на уже готовый портрет, Репин не сумел преодолеть гипноза привычно-стереотипной словесной формулы, согласно которой его хозяйка представляла собой «прекрасного» человека, так и не осознал до конца сущность того перевода «внутреннего во внешнее», который его глаза, руки и сложнейшие профессионально генерализованные нервные связи мозга выполнили как бы сами по себе, без участия его рассудка. Это отсутствие рефлексии по поводу сделанного при работе с натуры характерно для зрелого художника¹²⁵ с его уже привычным разладом между деятельностью бытовой, когда надо изъясняться словами, думать словами, находить слова, и деятельностью рабочей, когда генерализованная, привычно автоматизированная координация действий идет по схеме глаз — память — рука — глаз, когда нет ни слов, ни посторонних мыслей, ни посторонних предметов, когда только натура перед тобой, весь твой опыт в твоей голове, и кисть на палитре, и холст, на котором повторяется, оживает натура, причем совершенно непонятно и не важно сейчас: откуда ты взял, что у этой женщины такая злая линия рта...

По-видимому, специфику художественного сообщения нельзя раскрыть на основе анализа его изолированной структуры, ибо значение и содержание последней могут

быть поняты лишь в том случае, когда нам известен механизм ее образования, передачи и восприятия.

Я недаром просил читателя обратить внимание на характеристику профессионального опыта И. Е. Репина, сливающегося, как у всякого подлинного художника, с его жизненным опытом. Употребленное по отношению к нему выражение «автоматизированный» не столько неудачно, сколько неточно. Мы попытаемся уточнить смысл этого выражения. Но я уверен, что именно в характере жизненного опыта *художника* лежит разгадка тайны превращения чувственного представления об объекте в художественное сообщение о нем.

Специально
человеческая
сигнальная
система
управления
изобразительной
деятельностью

Главнейшая функция человека — труд, а рука — первый исполнитель трудовых операций. Основные цепи нервных связей между мозгом и рукой служат для передачи двигательных и тактильных (осязательных) сигналов. Причем если дви-

гательная зона руки в коре головного мозга человека несравнимо превосходит по своему развитию и размерам аналогичные зоны животных (в том числе и антропоидов), то его тактильная зона заметного расширения не получила. У обезьян, в силу их древесного образа жизни и в силу сравнительно низкого уровня развития коры головного мозга, начало двигательным условным связям кладет осязательная рецепция и лишь затем вступает в дело сравнительно ограниченная зрительная рецепция.

У человека же, чей предок спустился с деревьев на землю, встал с четверенек на задние ноги и уже не был вынужден смотреть только вниз и оттуда черпать все свои впечатления, а имел возможность смотреть вверх и вокруг себя, получая с новообретенной «высоты своего положения» необыкновенное обилие впечатлений, зрительная рецепция стала развиваться особенно стремительно и очень быстро стала играть ведущую роль, тогда как осязание стало служить в основном для подкрепления зрительных впечатлений. Именно поэтому у человека и смогли возникнуть условные рефлексы высшего порядка ¹²⁶.

Следовательно, несмотря на то, что рука доставляла мозгу только двигательные и осязательные сигналы, основой деятельности руки как эффектора была зри-

тельная рецепция: именно зрительные зоны коры головного мозга через двигательные ее зоны диктовали руке ту или иную линию поведения.

Мы часто цитируем Энгельса и уже привыкли к тому, что создателями человеческого мозга были «труд, а затем и вместе с ним членораздельная речь»¹²⁷. Но в то время как благодаря работам И. П. Павлова и его школы мы достаточно уверенно представляем себе роль речи в этом процессе (учение о двух сигнальных системах), роль труда в развитии мозга часто сводится чуть ли не к количественному развитию двигательных зон коры. Как это развитие могло влиять на очеловечивание мышления, каким образом оно привело мозг к качественному скачку (от обезьяны к человеку), остается неясным. Так и получается, что наше знание о роли труда в очеловечивании мозга антропоидов ограничивается вышеприведенной цитатой. Между тем, как мы постараемся показать, именно здесь, то есть *в направлении и качественных особенностях развития двигательных зон коры головного мозга и ближайшей к ней подкорки, лежат корни разделения человеческой психики на научный, художественный и средний типы мышления.*

И. П. Павлов, впервые высказавший идею разделения людей по типам мышления, не имел времени на разработку этой идеи. Связанный долголетней работой с животными и торопившийся закончить разработку основных проблем физиологии высшей нервной деятельности вообще, он не мог всесторонне развить свою гениальную мысль. Поэтому он очень мало писал на эту тему. В устных же беседах, записанных его учениками, он частенько высказывал свои предположения, стараясь натолкнуть кого-нибудь на серьезное исследование этих вопросов. В предположениях И. П. Павлова особенно интересна и особенно спорна мысль о родстве, «аналогичности», «приближении» художественного мышления к мышлению высших животных. Говоря о филогенезе художественного мышления, И. П. Павлов допускал нечто вроде факта угнетения второй сигнальной системы: «Мозг человеческий является сложившимся из животного мозга и из раздела человеческого в виде слова. У человека начинает преобладать эта вторая сигнальная система. Можно думать, что при некоторых неблагоприятных обстоятельствах, при ослаблении нервной системы может вновь произойти это филогенетическое разде-

ление мозга, тогда возможно, что один будет преимущественно пользоваться первой сигнальной, а второй — преимущественно второй сигнальной системой. Это разделяет людей на художественные натуры и чисто умственные, абстрактные натуры»¹²⁸.

Очень нечетко в этом суждении представление о человеческой природе художественного мышления. Действительно, по наследству от высших животных человеком получена основная организация низших отделов мозга. Но было бы, очевидно, неверно думать, что эта «животная часть» мозга осталась неизменной в «созидательстве», в сосуществовании, в соединении с «человеческой частью», что она не перестроилась коренным образом — до «полной человекообразности», что не перестроились главным образом ее динамические (двигательные) зоны, связанные с таким сугубо человеческим инструментом познания, каким является рука, осуществляющая самые тонкие и разнообразные трудовые операции.

Некоторые авторы пытались и здесь «выплеснуть ребенка вместе с водой»: отвергали идеи И. П. Павлова вместе с их неясными терминами и нечеткой мотивацией. Но фактически лишь эти термины и мотивации и не устраивали серьезных исследователей. Недаром многие из них приходили к выводу, что у Павлова, «по существу, идет речь о людях с явно преобладающим образно-эмоциональным или отвлеченно-словесным мышлением и о людях без такого одностороннего преобладания, у которых одинаково развито как то, так и другое»¹²⁹.

Поскольку эта проблема в целом оставалась до сих пор вне внимания психофизиологии, мы имеем крайне мало специального экспериментального материала для того, чтобы представить себе хотя бы самую грубую нейродинамическую картину мышления, соответствующую трем названным типам.

Идеи И. П. Павлова о типах мышления называют поэтому иногда даже не научными идеями, а «просто жизненными наблюдениями». Нам придется удовлетворяться таким «низким» материалом — во всяком случае, до тех пор, пока им не заинтересуется «высокая» наука.

Какие же «жизненные наблюдения» подтверждают идеи И. П. Павлова?

Ну, во-первых, каждый из нас действительно знает, что одни люди с раннего возраста обнаруживают художественные способности, другие — склонность к точно-

му логическому мышлению и науке; что одни как бы «естественно» становятся музыкантами, актерами, живописцами и быстро поднимаются до высот творчества, другим для этого нужны годы и годы «труда и пота», третьи же — как ни стараются — не могут достичь сколько-нибудь серьезных успехов; каждый из нас знает, что в искусстве, как, впрочем, и в науке, есть Моцарты и Сальери.

Во-вторых, эксперименты по выяснению преимущественного типа мышления, типа восприятия и запоминания, хотя и ограниченно, но все-таки проводились. Уже упоминалась, например, серия таких опытов, проведенных автором настоящей работы. Причем количественные результаты этой серии в какой-то мере совпадают с данными хотя бы А. С. Новомейского (Нижний Тагил).

А. С. Новомейский проводил изучение особенностей и различий в запоминании учащимися средней школы материалов производственного процесса. Школьники (9-й класс) посетили металлургический завод в городе Свердловске и прошли там производственную практику. По окончании учебного года школьники по заданию экспериментатора описали свои заводские впечатления, причем им «была дана действенная установка на образное воспроизведение» впечатлений. Экспериментом установлены «три группы индивидуальных различий в запоминании материала производственного процесса: 1) образное запечатление, 2) абстрагирующее понятийное запечатление и 3) смешанное, образно-понятийное запечатление. Опытами было охвачено 48 учащихся. Из них 32 человека писали воспроизведения на тему «Путь металла» и 16 человек — «Люди производства». По группам учащиеся разделились так: первая группа (образное запечатление) — 44 процента учащихся, вторая группа (абстрагирующее понятийное запечатление) — 25 процентов, третья группа (образно-понятийное запечатление) — 31 процент¹³⁰.

В моих опытах, которыми было в общей сложности охвачено 50 человек, числовые значения распределились так: первая группа — 22 процента, вторая группа — 18 процентов и третья группа — 60 процентов. Некоторая, на первый взгляд существенная разница числовых значений легко объяснима присутствием в опытах А. С. Новомейского действенной установки на образное запечатление, которая привела к увеличению первой

группы восприятия и запоминания за счет особенно третьей (смешанной) группы.

Конечно, как в том, так и в другом случае эксперимент проводился с относительно очень малым числом испытуемых, так что абсолютное значение этих цифровых данных невелико. Гораздо точнее, вероятно, цифры, полученные недавно экспериментаторами кафедры психологии и лаборатории высшей нервной деятельности Луганского медицинского института, которые выявляли тип мышления 1000 учеников 10—11-х классов луганских школ. Вот их данные в наших обозначениях: первая группа — 343 человека (34 процента), вторая группа — 157 человек (16 процентов), третья группа — 499 человек (50 процентов) ¹³¹.

Но, безусловно, дело заключается не столько в цифровых значениях, сколько в том, чтобы сегодня, когда сама необходимость такого рода исследований признается далеко не всеми, продемонстрировать саму непреложность факта разделения людей по типам восприятия и мышления. Такой факт во всех трех случаях налицо.

Несмотря на то, что, как я уже сказал, специальных исследований, развивающих идеи И. П. Павлова об основных типах мышления, опубликовано крайне мало, множество современных работ, посвященных в особенности психологии восприятия, памяти, воспроизведения, могут дать богатый материал для дальнейшего продвижения в этом направлении. Сошлюсь хотя бы на работы советских психологов Л. С. Выготского ¹³², А. Иванова-Смоленского ¹³³, Б. М. Теплова ¹³⁴, В. И. Киреенко ¹³⁵, Л. В. Зенкова ¹³⁶, М. Н. Борисовой ¹³⁷, П. И. Зинченко ¹³⁸, А. А. Смирнова ¹³⁹, Г. А. Ильиной ¹⁴⁰ и других ¹⁴¹.

В ходе логического анализа нейродинамической природы художественного мышления мы будем постоянно обращаться к этим материалам, дополняя и уточняя с их помощью материал непосредственных жизненных наблюдений.

Известно, что различные виды искусства либо не имеют дела со словом вообще, как инструментальная музыка, танец, живопись и скульптура, либо, как, например, поэзия, используют в качестве художественно-выразительных элементов не слово как таковое, а целостные структуры словесные, то есть фразы, предложения и периоды, организация которых существенно отличается

от логической организации обычной речи, передающей те или иные понятия. Но, несмотря на видимый отказ от строгой понятийно-логической организации мышления, элементы всякого подлинно художественного произведения объединены так стройно и закономерно, что вызывают в сознании воспринимающего определенные представления, определенным образом направляют его чувства и мысли, побуждают его выносить вполне определенные ценностные суждения. И хотя характер подобного рода представлений и суждений не бывает абсолютно однозначным (он зависит в равной мере как от воли художника, так и от условий восприятия произведения, в частности от уровня подготовки зрителя, слушателя и т. д.), мы вправе говорить о том, что и художественное сообщение строится на основе весьма специфической, но все же *логики*, позволяющей передавать определенное, а не случайное содержание. Отсюда мы можем сделать очень важный вывод, что в том «управляющем центре», который командовал рукой, голосом, телом художника при создании художественного произведения, имеются некие *специфические механизмы, позволяющие выявлять и воспроизводить существенные свойства и закономерности действительности, не прибегая к абстрактно-логическому, понятийному управлению, но оперируя системами одних лишь зрительных либо слуховых, либо двигательных (либо тех и других вместе) элементов сознания и мышления.*

Известно, что функцию логической организации представлений понятийного мышления выполняет вторая сигнальная система высшей нервной деятельности человека, оперирующая словесными выражениями. Какие же механизмы обеспечивают логику *художественного* мышления при создании и восприятии произведений искусства? Как строится и где заложена «программа» такой логики?

Если следовать терминологии (а не идеям!) И. П. Павлова, то надо было бы сказать, что такая «программа» логики художественного мышления заложена в первой (низшей, чувственной) сигнальной системе. Если следовать основной идее (а не терминологии!) И. П. Павлова, то, учитывая весь ход наших предыдущих рассуждений, необходимо сказать, что в первой сигнальной системе, которая присуща и животным, не обладающим, однако, мышлением художников, такой «программы» нет и быть не может в принципе. Однако у нас нет возможности дать

столь же твердый ответ на вопрос о месте действительно-го пребывания подобной программы. Говорить об этом пока можно только гипотетически.

Попробуем же построить гипотезу, объясняющую специфически человеческий характер художественного мышления и искусства.

Мы уже неоднократно подчеркивали тот общеизвестный тезис, что для человека с самого начала его становления характерен труд. Следовательно, для мозга человека характерно специфическое развитие двигательных зон коры головного мозга и ближайшей к ней подкорки, обеспечивающей эффективное выполнение процессов труда.

В чем же заключалась специфика этого развития?

Первые орудия человека были не похожи на современные станки, инструменты и машины прежде всего тем, что они были не заменителями нашей мускульной (а теперь даже и нервно-психической, как в счетных машинах) силы, но как бы прямым продолжением и усилением рабочих органов. Так, рубило или острая раковина продолжали и усиливали ногти или зубы; камни жернова — давящую на зерна ладонь, молот — кулак, пестик ступы — топчущую ногу, весло — загребающую руку и т. п. Именно поэтому все движения человеческого тела и особенно движения активно работающих органов в первобытном производстве еще вполне непосредственно воздействовали на преобразуемый материал. Материал же в свою очередь оказывал обратное воздействие на преобразующее орудие и орган тела, а через них и на мозг: наш далекий предок, обкалывавший кремень, обтачивавший дубину рубилом или растиравший зерна между двумя камнями, был вынужден строить и соразмерять свои рабочие движения не так, как ему хотелось, но так, как ему подсказывали и диктовали *свойства материала*, подлежащего соответствующей обработке, и *задача, цель обработки*.

Необходимо иметь в виду, что для нашего далекого предка всякая работа, всякое производство из-за несовершенства его орудий были делом тяжелым и долгим. Для того чтобы наиболее экономно расходовать свои силы, ему приходилось так организовывать свои движения во времени и пространстве, чтобы наилучшим образом координировать их с частотой дыхания и биения сердца, иначе говоря, он должен был подчинить ритм своей работы основному ритму физиологических процессов сво-

его организма. Здесь не было бы еще ничего нового по сравнению с животными, все движения которых так или иначе подчинены этому ритму, если бы дело ограничивалось только такой задачей¹⁴².

Однако наиболее специфическая особенность координирования человеческих движений заключалась в *подчинении трудовых движений определенному плану, учитывающему характер взаимодействия между орудием и предметом труда*.

Уже с того времени, когда предок человека начал *намеренно* разбивать камни один за другим, чтобы выбрать из большего числа полученных кусков такие, *которые могли служить необходимыми ему орудиями*, он начал производить так называемую идеальную переработку природы. Иначе говоря, еще до того, как приступить к разбиванию и отбору камней, он должен был хотя бы в результате случайного опыта иметь в своем сознании более или менее ясный образ камня, пригодного по своей форме в качестве орудия, равно как и образ тех операций, которые он должен был совершить для того, чтобы получить такой камень. Попробуем представить себе ситуацию производства простейших орудий — грубое ретуширование первобытного каменного рубила.

Рабочий край всех известных нам каменных орудий при взгляде с торца представляет собой некую волнистую линию. Ее конфигурация зависит от характера материала (кремня), задачи его обработки (заострение) и характера обработки (скол). Кремнь вообще скалывается лункообразно, но более или менее случайно, поэтому всякий мелкий *определенно направленный* («идеальный», то есть существующий в представлении) скол достигается лучше всего при помощи встречных ударов «справа — слева». Можно даже представить себе, что перемежающиеся удары «справа — слева» были (по мысли М. М. Герасимова) основными *производственно значимыми* движениями при обработке камня. Очень важной характеристикой таких ударов является, во-первых, их *симметричность*, во-вторых, их *повторность*. Именно эти две характеристики трудовых движений и закреплялись в сознании нашего предка как производственно значимые, то есть *соответствующие цели работы*.

Какие же процессы должны были происходить при этом в системе нервно-психической деятельности работающего? Согласно данным современной науки, мы можем

представить их в виде следующей схемы: посредством зрительного восприятия мозг узнает исходную форму камня, оценивает ее и через двигательные центры заставляет руку двигаться в мысленно зафиксированном целевом направлении. Реальное движение, жест руки, посылает коре мозга нервный сигнал «обратной связи», свидетельствующий, что такое движение действительно имело место, а зрительное восприятие создает потом дополнительные корректирующие импульсы, исправляющие случайные отклонения трудового жеста от заданного целевого направления и подтверждающие совпадение результата труда с идеальным образом-эталоном. Чем правильнее и увереннее становится жест, тем чаще обратная связь посылает сигнал подтверждения, тем более высокую оценку дает мозг именно данному виду движения. Повторяются, совпадают сигналы двигательные, осязательные и зрительные; проторяется нервный путь между двигательными и чувствительными центрами, *формируется специфическая «программа» наиболее экономного, наиболее эффективного пути достижения желаемого результата.* «Справа — слева», «справа — слева», «справа», ага! — осколок уже откололся как надо, еще «справа» — не откололся, «слева», «справа — слева», «справа — слева»... Что это? $\cup | \cup | \cup V$ (пауза, момент оценки), $\cup VV$ (двойная пауза оценки удара и оценки его неудачи), $| \cup | \cup |$... Возникающий при этом *ритм* есть не что иное, как ритм труда, *повторяющий симметричные сигналы, варьирующий их, компенсирующий неудачные удары паузами, позволяющими восстанавливать так называемую «нормирующую схему» трудового процесса.*

Дело в том, что, согласно разработанной С. В. Шервинским «теории временных компенсаций», подобная компенсация является одной из основных характеристик ритма. Правда, литературовед С. В. Шервинский относит временную компенсацию и ритмику вообще только к стиху и к стиховедению, но, поскольку ритм как таковой не является исключительным порождением поэзии и, скорее, должен рассматриваться как один из ее источников, я считаю вполне возможным применить эту теорию к исследованию происхождения самого ритма, где основные положения этой теории подтверждаются с еще большей наглядностью.

Итак, прежде всего о «нормирующей схеме». По мысли С. В. Шервинского, в стихах (четверостишиях, пятисти-

ших и т. д.), если их брать не отдельно, а в ряду других стихов — в целом произведении или в целостном отрывке, а также, добавим мы, и *во всяком физическом, трудовом действии*, взятом как целостная последовательность операций, появляется некая средняя, или нормальная (идеальная), схема распределения ударных и неударных элементов, именуемая «нормирующей схемой». К примеру, в основе всех трех стихотворных строчек четырехстопного ямба $\cup | \cup | \cup \cup \cup \cup |$, $\cup | \cup \cup \cup \cup \cup |$ и $\cup | \cup | \cup | \cup |$, лежит схема $\cup | \cup | \cup | \cup |$, совпадающая с последним примером. При чтении стихов эта схема утверждается в сознании воспринимающего как некая исходная, устойчивая структура или норма, которая помогает суммировать ритмические впечатления от различных строчек, представляющих собой те или иные варианты исходной структуры, то есть отклонение от нормы. В нашем примере производства каменного орудия нормирующей схемой будет последовательность типа $\cup |$, то есть удар справа — подготавливающий, так сказать, «неударный», и удар слева — решающий, скалывающий, «ударно» акцентированный.

Пусть производство каменного орудия требует нескольких подготавливающих ударов перед каким-то решающим, главным и соответственно акцентированным. В этом случае на первоначальных этапах производства образуется сначала реально существующая, затем и отраженная в сознании мастера определенная нормирующая схема ударов (предположим, типа $\cup \cup \cup |$), которая становится организующим началом всех элементов производственного процесса и генерализуется в сознании как наиболее *значимая*, наиболее ценная с точки зрения цели производства.

Далее Ширвинский пишет: «В стремлении к идеальному равенству стихов одного ряда слух наш, ориентируясь на нормирующую схему, следует лишь естественному требованию эстетического порядка. Благодаря идеальной равновеликости нормирующей схемы, каков бы ни был реализованный на ее основе стих, слух наш стремится достичь и в стихах, отступающих от нее, равновеликости по времени, по длительности произнесения, — недостающие слоги заменяются паузой или растягиванием во времени темпа произнесения рядом стоящих стихов¹⁴³».

Заменим в этом утверждении «стихи одного ряда» на «серию ударов одного трудового действия», «слух» — на

«двигательную афферентацию», а «эстетическое требование» на «требование производственного порядка». Не станет ли нам теперь понятно, почему и паузы, и вариации темпа, и акцентировка трудовых ударов устанавливаются в единый производственно-ритмический ряд; не станет ли понятно, каким путем координация отдельных трудовых движений приводит к *ритмически организованному единству трудового акта?*

Надо сказать, что после К. Бюхера проблеме ритмической координации трудовых движений не уделялось сколько-нибудь пристального внимания в специальной литературе по психофизиологии двигательных актов. Это объяснимо: уже очень давно ручной ремесленный труд перестал быть не только определяющим, но и вообще существенно заметным в современном промышленном производстве. И если механика движений ручного труда все же изучалась специалистами, то целью их исследований было решение сугубо частных, прикладных задач. В целом же психофизиология труда уже давно занимается гораздо более актуальными с точки зрения техники и экономики вопросами управления и индикации в системе «человек — машина». Данные о ритмической координации трудовых движений, связанной с ручным производством единичных и новых изделий, в современных исследованиях встречаются крайне редко, и их приходится добывать буквально по крупицам. Гораздо больше соответствующего материала можно найти в работах, посвященных роли ритма в искусстве.

Ритм, как мы уже знаем, лежит в основе решительно всех видов искусства. Выражения «музыкальный ритм», «стихотворный ритм» известны каждому; ритм линий и пятен в графике и живописи, ритм действия в актерской игре, ритм объектов в пластике и архитектуре являются несколько менее распространенными понятиями, однако специалисты пользуются ими достаточно широко. Но, быть может, именно в силу этой широты даже музыкальный и стихотворный ритмы очень часто смешивают с так называемым метром или размеренностью. Между тем, как мы уже замечали в связи с критикой книги Бюхера «Работа и ритм», понятия ритма и метра относятся к двум качественно отличным принципам временной организации движения.

Если метр есть размеренное, строго неизменное периодическое повторение одной и той же последователь-

ности звуковых, двигательных и т. д. элементов, то ритм представляет собой *целесообразное нарушение* постоянства метрической формулы, создание *неравномерности* следования ее элементов, приводящей к возникновению нового, определенным и закономерным образом направленного *движущего импульса*.

О роли ритма в искусстве вообще до сих пор писали очень мало. Только музыковеды и психологи, занимавшиеся музыкальным творчеством, уделяли ему достаточное внимание.

Для нас очень важно прежде всего отметить, что большинство исследователей, обращавшихся к *музыкальной* теории ритма, признавали его *моторную* (двигательную) природу. Так, Б. М. Теплов постулирует тезис, согласно которому «Восприятие ритма никогда не бывает только слуховым, оно всегда является процессом слухо-двигательным»¹⁴⁴. В подтверждение своей мысли он ссылается на Р. Мак-Даугала, который пишет: «Впечатление ритма обязано своим появлением системе кинестетических ощущений...» И далее: «...последовательность слуховых стимулов вызывает параллельный аккомпанемент в форме сенсорных рефлексов, возникающих в той или другой части тела...». «Попытки понять какую-нибудь последовательность в различных ритмических формах всегда сопровождаются моторным подчеркиванием тех элементов, акцентировка которых характерна для данного ритма»¹⁴⁵, или: «Без пульсирующих телесных изменений восприятие ритмической серии звуков будет совершенно абстрактным пониманием их длительностей и интенсивностей»¹⁴⁶.

Более того, некоторые исследования последнего времени приводят к мысли о том, что и зрительное восприятие ритма связано с некоторыми издавна известными особенностями работы мышечного двигательного аппарата глаза в процессе зрительного восприятия, то есть опять-таки зрительный процесс связан с движением, моторикой.

Дело в том, что моторика глаза, согласно данным психофизиологических исследований является необходимым условием зрительного восприятия¹⁴⁷: одного отображения на сетчатке глаза недостаточно для зрительного ощущения — нужно, чтобы это отображение перемещалось по сетчатке. Установлено, что даже при фиксации взгляда на какой-либо точке глаз непрерывно совершает не-

произвольные, очень мелкие движения. Если искусственным путем создать такие условия, когда объект восприятия оказывается неподвижным относительно сетчатки глаза, то зрительный образ совершенно исчезает и сменяется темным полем.

В процессе формирования зрительного образа движения глаза имеют первостепенную роль. В процессе рассматривания сложных объектов глаз совершает скачкообразные движения от одной точки фиксации к другой, выделяя элементы формы, оценивая их сравнительные размеры (то есть выявляя их пропорциональность), их направленность и т. д. Следует учитывать также, что глаз, как физическое тело, обладает определенной инерционностью. Именно поэтому прямые линии прослеживаются взглядом легче, чем кривые (при этом горизонтальные движения глаз быстрее, чем вертикальные, что зависит от особенностей глазодвигательного мышечного аппарата), а плавные, сопряженные переходы линий — легче, чем ломаные, прерывистые и т. п. Таким образом, за счет бессознательной оценки быстроты прослеживания формы линий — неравномерностей этой формы («движение» контура вызывает то некоторое *ускорение*, то *замедление* зрительного восприятия, диктует *точки фиксации внимания* в местах переходов, остановок, перерывов и т. п.) — и идет зрительная оценка *линейного ритма*.

Далее, все исследователи музыкального ритма выделяют такую важную его особенность, как акцент. Б. М. Теплов пишет: «Без акцента нет ритма»¹⁴⁸. Н. Кафка замечает: «Ритм характеризуется тем, что появляются акценты. Иначе говоря, акцент создает ритм»¹⁴⁹. Р. Мак-Даугал подтверждает: «Элементарным условием феномена ритма является периодическая ацентация в слуховой (а значит, как мы уже, по Мак-Даугалу, знаем, и в двигательной.— В. Ш.) последовательности, протекающей при специфических временных (но раз дело идет о движении, то и при пространственно-временных.— В. Ш.) отношениях»¹⁵⁰. Представление об акценте, как о некотором организаторе периодичности ритмического движения, подводит нас наконец к пониманию характера ритмической закономерности. И наше понимание этого вопроса не будет, очевидно, особенно новым: более пятидесяти лет назад американский психолог Р.-Ф. Суиндаль, *исходя из трудовой теории ритма*, использовал для развития ритмического чувства «метод целесообразных дви-

жений», при котором ритм движений определяется самой задачей и условиями, в которых она решается¹⁵¹!

Для нас уже естественно полагать, что в трудовом физическом процессе повторяемость серий движений и акцентировка внутри этих серий диктуются смыслом задачи,— вспомните ритмы работы кузнеца с подмастерьем-молотобойцем: два быстрых удара маленьким молотом и удар большим (○○|○○|○○|). Здесь ясны и длительность серии (подготовительные удары, указывающие, тянущие за собой главный) и смысл акцента завершающего, формирующего удара. А что, если попробовать перенести это понимание закономерности трудового ритма в ритм музыки, ритм танца, ритм рисунка, картины, где ритм создается пространственной протяженностью серий линий и цветовых пятен, равно как и акцентировкой в плане их направления и интенсивности?

В художественном сообщении ритм играет роль главного организатора эстетического суждения прежде всего потому, что именно акцентировка дает возможность выделить существенное, формирующее, принципиально важное в чувственном материале восприятия и мышления. Но ведь и в трудовом акте, в каждом трудовом движении ритм выявляет, акцентирует главное. Заданный целью и смыслом работы, ритм организует весь рабочий процесс: установлению динамического стереотипа определенного акта необходимо предшествует установление «нормирующей» ритмической схемы этого акта. Представление об общности трудового и изобразительного актов, к которому мы пришли путем чисто дедуктивных логических рассуждений, имеет под собой и некоторые экспериментально установленные основания. Оно достаточно хорошо согласуется с современными данными цитоархитектоники — учения о материальной структуре полей коры головного мозга.

Известно, что так называемый «центр Вернике», имеющий дело с восприятием и воспроизведением таких сложнейших звуковых образований, как музыка и речь, расположен в коре головного мозга, в районе центральной (роландовой) борозды, на которую проецируется основная часть двигательной системы человека, причем центр этот существует *только в левом полушарии*.

Вообще говоря, высшие центры восприятий звука расположены у человека симметрично в обоих полушариях мозга. Но центры слуховых и двигательных ощущение-

ний, которые мы получаем от словесной речи и голосовых интонаций, а также двигательный центр речи и интонирования помещаются только в левом полушарии. Почему? Оказывается, потому, что «слуховой центр речи возник гораздо позднее, чем другие слуховые центры, имеющиеся и у животных. *Звуковая речь человека тесно связана с работой и выразительными жестами правой руки.* А центры управления движениями правой руки помещаются у человека в левом полушарии мозга»¹⁵².

Таким образом, ясно, что «программы» трудовых и изобразительных (звуковых, жестовых) актов радикально отличаются от программ, управляющих такими «ритмическими актами», как, например, ходьба, смена сна и бодрствования и т. п., прежде всего своей зависимостью от новых, *человеческих* зон коры головного мозга, в свою очередь тесно связанных с работой зон, ведающих *образно-целевыми представлениями*. Именно эта связь ритмики трудовых, подражательных и изобразительно-описательных движений с представлениями цели и намерениями сознания и специализирует высший, собственно *человеческий уровень ритмического поведения*, надстраивающийся над «естественной ритмикой» физиологических процессов. Вот почему процесс генерализации размеренно-целесообразных, или ритмических, трудовых и родственных им изобразительных движений имел решающее значение для перестройки всей системы центральной нервной деятельности антропоида на пути его превращения в человека. С морфологической точки зрения этому процессу соответствовало интенсивное развитие двигательной чувствительности и ее базового субстрата в районе первичных, или центральных, проекционных полей — на стыке двигательной и общечувствительной зон коры головного мозга, где, очевидно, и сформировались *координационно-ритмические центры, управляющие трудовыми и изобразительными движениями*.

Ясно, что способность к целесообразной организации ритма трудовых движений есть прежде всего *общественное* приобретение человека, стоящее в одном ряду со способностью целесообразной двигательной регуляции импульсов органических влечений, сознательной фиксации внимания и т. п.

Произнося слова, развивая речь и связанное с ней логическое мышление, человек оперировал исключительно внутренними органами речи — гортанью, языком, амбу-

жюром. Производя трудовые и изобразительные движения, он оперировал внешними органами — руками, пальцами, мышцами тела, лица и прочее. В первом случае человек имел дело с одним лишь *временным* распределением соответствующих операций, во втором же ему приходилось надлежащим образом распределять операции в пределах того *пространства*, где его органы приходили в *действительное* (при трудовом движении) или *воображаемое* (при изобразительном движении) *взаимодействие с преобразуемым или отображаемым объектом*.

Как известно, любое действие, производимое организмом, протекает при участии двух типов нервной связи — прямой, то есть посылающей исполнительным органам необходимые команды, и обратной, информирующей мозговой центр о том, насколько точно выполнена каждая команда и выполнена ли она вообще. При речевой (мыслительной) деятельности обратные нервные связи посылали в мозг только кинестетические сигналы, описывающие состояние внутренних органов речи; при непосредственной трудовой деятельности кинестетические и осязательные сигналы внешних исполнительных органов объединялись с кинестетическими сигналами органов речи, «молчаливо» соучаствующих, вернее, отражающих своим движением процесс логического осознания трудового акта; при изобразительной и мысленной (то есть осуществляемой в воображении) трудовой деятельности в мозг снова поступали только кинестетические сигналы. Но в последнем случае они не были идентичны тем сигналам, которые мозг получал при речевой деятельности. То были совершенно особые внутренние сигналы, *имитирующие внешние осязательные сигналы в результате воображаемого взаимодействия с преобразуемым или отображаемым объектом*.

Это воображаемое взаимодействие можно представить себе как такое объединение сигналов, идущих от зон, ведающих образно-чувственными впечатлениями (а значит, и сигналов от эмоциональных центров подкорковых систем), с сигналами ритмического управления движениями, в результате которого действия внешних исполнительных органов *воспроизводили «идеальные» формы действительности, уже преобразованные сознанием и получившие надлежащую интерпретацию и оценку*.

Весьма возможно, что именно в этой непременной эмоциональной оцененности изобразительных движений и за-

ключается их главное родовое отличие от генерализованных трудовых движений, что полностью согласуется с нашей интуитивной уверенностью в важнейшей роли эмоций в искусстве.

Надо оговориться, что отсутствие эмоций в трудовых движениях относится, конечно, не к периоду установления динамического стереотипа таких движений, не к первоначальным трудовым актам, совершаемым нашим предком в условиях крайнего эмоционального возбуждения, а к тому времени, когда подобные акты стали привычно-автоматическими и сопутствующие им эмоции стали действительно излишними «для *вполне информированной системы*»¹⁵³, то есть для того этапа в развитии и закреплении трудовых движений, когда человек уже заранее вполне уверен в результате каждого своего движения и в результате всего процесса в целом.

Исключением из этого правила был и остается труд ремесленника, занятого производством уникальных изделий, где совершенно необходима оценка каждого движения и каждого промежуточного этапа работы, что влечет за собой соответствующее эмоциональное отношение. Но этот труд и считается творчеством.

Мы видим, что принцип ритма, рожденный в ходе развития производственно-трудовой деятельности, пришел в деятельность изобразительную, а затем и в искусство по двум главнейшим причинам: во-первых, как было показано, трудовая и художественно-изобразительная деятельность имели общие филогенетические (исторически формировавшиеся) корни. Во-вторых, сам изобразительный акт как таковой и искусство в целом не могут существовать вне эмоции, вне эмоциональной соотнесенности и оценки, для которых ритм есть обязательное условие их внутренней художественной связности и логичности.

В самом деле: эмоциональное действие никогда не имеет плавного, равномерного нарастания, оно всегда взрывное, импульсивное, характеризующее скачкообразным переходом из одного состояния в другое. Но ясно, что не всякое действие человека имеет коммуникативный характер: коммуникативным мы называем только такое действие, которым субъект намеренно стремится передать некоторую информацию. По аналогии с речью, которая является частью поведения, выполняющей сугубо коммуникативные функции, можно сказать, что «все коммуникативное поведение является структурно *организо-*

ванным. Для языка такое утверждение равносильно различению речи и языка, или, в других терминах, сообщения и кода, и является общепризнанным. Для того чтобы коммуникация была возможна, любое коммуникативное поведение должно быть устроено подобным образом.

«К коммуникативному поведению, использующему неязыковые коды, относится кинетическая (двигательная) активность человека (оптический код), пластические искусства (оптический код), музыка (акустический код) и т. д. Интересующая нас двигательная коммуникация отличается от так называемой пластической коммуникации (живопись, скульптура) тем, что элементы сообщения, кодируемые кинетическим кодом, развертываются во времени»¹⁵⁴.

Внешнее выражение эмоции как определенная форма человеческого поведения само по себе еще не несет коммуникативной функции. Бывают, однако, ситуации, когда мы *имитируем* или специально *пробуждаем* в себе выражение той или иной эмоции с целью передать определенное сообщение (что составляет, в частности, одну из профессиональных задач актеров). Каким же образом мы организуем во времени последовательность эмоционально выразительных элементов, закодированных кинетическим кодом?

Вспомните: при передаче подобных сообщений наши жесты, телодвижения, мимика и т. д., с одной стороны, начинают *подчиняться определенной нормирующей схеме* (см. стр. 158), а с другой — становятся *неравномерно, но целесообразно акцентированными*; в них появляется временная *компенсация* порывов и остановок и т. д. Именно здесь заключено начало искусства. И начало это есть *ритм, который организует целостную структуру эмоционального сообщения, придавая спонтанному выражению эмоций необходимую логичность, значимость и направленность*.

Так ритм производственно-трудовой деятельности переходит в деятельность изобразительную. Так ритм становится неотделимым от любого человеческого действия, несущего эмоционально направленную коммуникативную функцию; причем по мере развития и углубления нашего опыта наиболее важные и универсальные нормирующие схемы постепенно превращаются в «квази-естественные» или «*интуитивные*», не осознаваемые рассуд-

ком, но исключительно мощные *программы логической организации всех наших действий.*

В искусстве же, в художественном мышлении, в создании изобразительных форм понятий и представлений ритмическое начало играет еще более существенную роль, так что сам *жизненный опыт художника может быть охарактеризован как опыт по преимуществу ритмический.* Универсальное чувство ритма, в большей или меньшей степени свойственное всем людям, в сознании которых наличествуют элементы художественного мышления, с полной очевидностью и силой проявляется у тех лиц, чьи природные наклонности, образование и профессиональный опыт превращают это чувство в одно из важнейших средств наиболее глубокого и целостного восприятия и запечатления действительности.

Мы можем теперь определить сущность ритма — этого величайшего завоевания производственно-трудового и подражательного опыта человечества — как *целесообразно направленное, закономерно акцентированное течение последовательности пространственно-временных элементов, как особого рода логику всеобщего движения.* С позиции этой логики и подходит художник к чувственному материалу действительности: он воспринимает элементарный состав этого материала и его многообразные связи как ритмическую схему строения мира и воспроизводит этот мир, частью которого является он сам, с точки зрения его ритмических принципов.

Вспомните теперь случай с репинским портретом дачной хозяйки: именно ритмический принцип строения натуры, профессионально впрямую (то есть без помощи логических доводов рассудка) воспринятый художником, предопределил жизненную правду его полотна. Ибо профессионально-жизненный опыт И. Е. Репина можно охарактеризовать как опыт ритмический, что будет необходимым уточнением определения «автоматизированный», которое мы использовали ранее на стр. 148.

Иными словами, для того чтобы выбрать в чувственно ощутимых чертах натуры то главное и специальное, что станет главным и основным объектом художественного отображения, нам, по всей вероятности, надо почувствовать его художественно-логический принцип, то есть ритмику его построения, ритмику соотношений внутреннего и внешнего в непосредственно данном чувственном материале. Великий скульптор Огюст Роден говорил об

этом так: всякий художник должен уметь дать синтез форм; причем «под синтезом форм нужно понимать подчеркивание их *логичности, которая живет в реальном, освобожденном из путаницы случайных линий*» (курсив мой.— В. Ш.)¹⁵⁵.

Неверно считать, что художник лишь «чувствует» логику форм: он не только «видит» логичную форму, но и «знает» законы соответствующей логики; не только «рисует» (изображает) формы, но и «размышляет» об их строении и взаимосвязи. Что же касается внутреннего содержания этих форм, то его художник познает прежде всего на основании субъективного опыта переживания действительности. Однако для того чтобы суметь выразить не одно лишь свое индивидуальное, личное отношение к миру, а более широкое и общее отношение группы, класса, нации, художник должен владеть не только логикой чувственно воспринимаемых форм, но и логикой понятий.

Вернемся теперь к схеме психофизиологического механизма художественной деятельности, точнее, к тем «командам», которые этот механизм выполняет в рамках «программы» создания художественного произведения.

Допустимо предположить, что именно сочетание ритмических команд с командами, сформированными на основе словесно-логических понятий, предопределяет конфигурацию художественного отображения, объединяющего множество непосредственных впечатлений от чувственных черт объектов реального мира в одно логически связанное целое. Художник оперирует преимущественно понятийно-логическими (словесными) представлениями во время обдумывания жанровых и сюжетных особенностей своего произведения, а также исходных принципов его композиционного решения, то есть всего того, что в известной мере диктуется, навязывается принятыми традициями, системой обучения, нормами профессионального мастерства, образующими в совокупности содержание коллективного, обобществленного опыта.

Программы словесно-логического плана, выражающие содержание опосредованного социального опыта, формируются на протяжении всей сознательной жизни художника и прочно закрепляются в его памяти подчас незаметно для него самого.

В процессе обдумывания и «мысленного исполнения» очередного произведения художник может извлекать из памяти те или иные фрагменты своего прошлого опыта;

при непосредственном же воплощении замысла в материале соответствующие фрагменты как бы «встраиваются» в ритмические команды, управляющие движениями исполнительных органов художника почти без участия его «рассудочного» сознания. С наибольшей очевидностью это обнаруживается при работе с натуры, когда предшествующий опыт выступает как некая отчужденная от рассудка художника информация, выявляемая чисто ритмическими средствами.

Художник не осознает всех звеньев этого процесса, поскольку поток ритмических импульсов подавляет импульсы «словесно-логических» программ на пути их следования в высшие области мозга (лобные доли), ответственные за рефлексивное отражение мыслительных процессов. Указанным обстоятельством и объясняются, очевидно, и репинский портрет квартирной хозяйки и художественное разоблачение Бальзаком монархической аристократии — предмета своих политических симпатий, и многие другие, не менее удивительные примеры, в которых, по выражению Гёте, «перо художника перерастает его самого».

Как это происходит? Приведу замечательную мысль А. А. Потебни.

«Искусство — язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих. Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такового произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно — *в неисчерпаемом возможном его содержании*. Это содержание, проецируемое нами, то есть влагаемое в самое произведение, действительно обусловлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей личной жизни. Заслуга художника не в том содержании, которое думалось ему при создании, а *в известной гибкости образа, в силу внутренней формы способного возбуждать самое разнообразное содержание*» (курсив мой. — В. Ш.)¹⁵⁶.

Но мы опять чересчур удалились от нашего древнего каменного века. Хотя, начиная исследование системы ритмического управления изобразительными действиями и суждениями, строя гипотезу о возникновении и развитии этой системы в организме человека, мы имели в виду достаточно древний период времени: от начала становления человеческого в человеке до окончательного формирования человека современного типа. А именно в этот период и начинается процесс, о котором говорится в известной павловской формулировке:

Наследовать
или не наследовать? «Благодаря двум сигнальным системам и в силу давних хронически действовавших разнообразных образов жизни людская масса разделилась на художественный, мыслительный и средний тип»¹⁵⁷.

Высказывая эту мысль, И. П. Павлов исходил, в частности, из того надежно проверенного положения, согласно которому индивидуальная жизнь высших животных есть история постоянного, непрерывного образования, практикования и запечатления временных связей, устанавливаемых организмом с определенными явлениями внешней среды. Вот почему древняя история человечества есть история «насильственного» превращения полезных, необходимых, целенаправленных временных условий рефлексов, временных моторно-мыслительных связей в рефлексы безусловные, в связи постоянные¹⁵⁸.

У человека, как существа не только биологического, но и социального, закрепление, генерализация и передача благоприобретенных признаков и качеств идет по двум основным путям: по пути наследования морфологически закрепленных в организме родителей и прародителей физических и нервнопсихических качеств и по пути онтогенетического (прижизненного) освоения общественно-исторического опыта предыдущих поколений.

По наследству, как мы знаем, передаются прежде всего физическое строение организма, в том числе и некоторые индивидуальные внешние признаки (сходство с отцом, матерью, дедом и т. п.). Но если бы наследовались только внешние признаки, мы, пожалуй, не видели бы такого поистине бесконечного разнообразия склонностей, темпераментов, привычек, способностей среди людей, живущих в одинаковых основных условиях, когда каждое поколение застает внешний мир на одинаковом для всех представителей данного поколения уровне развития об-

щественно-исторического опыта. Мы не видели бы, во-вторых, столь частой повторяемости родительских темпераментов, черт характера и способностей. Но подобно тому как раньше принято было абсолютно все свойства и качества психики приписывать влиянию наследственности, так сейчас — очевидно, в силу известной инерции противодействия, — принято рассматривать все индивидуальные черты психической организации как результат прижизненного социального опыта индивидуума.

Вот пример такого подхода, утверждаемого с полной категоричностью:

«Отбросим прежде всего как очевидно несостоятельное то наивное, свойственное старой, идеалистической психологии убеждение, что ребенок по самой природе своей обладает способностью к внутренним мыслительным процессам и что воздействующие на него явления лишь вызывают их к жизни и обогащают их все более и более сложным содержанием, что к этому сводится их развитие»¹⁵⁹. Но почему же убеждение в том, что человек рождается с единственно отличающей его от новорожденных животных *способностью* к внутренним мыслительным процессам, есть плод идеалистической философии? Далее в цитированной выше работе говорится: «В эру господства социальных законов мозг человека филогенетически уже не претерпевает никаких существенных морфологических изменений... достижения исторического развития закрепляются в объективных — материальных и идеальных — продуктах человеческой деятельности и в этой форме передаются от поколения к поколению, и... следовательно, психологические новообразования, возникшие в ходе исторического процесса, воспроизводятся отдельными людьми не в порядке действия биологической наследственности, а в порядке прижизненных приобретений»¹⁶⁰.

По мнению А. Н. Леонтьева, мозг человека — именно как *человеческий* мозг — складывался, менялся, формировался *до* эры социальных закономерностей, *без* действия этих социальных закономерностей, в порядке действия *биологических* закономерностей, *а не в процессе труда, который и означает на деле процесс становления социальных закономерностей!*

Кстати, автор цитируемых строк вслед за многими признает человеком только кроманьонца, так как, по его мнению, мозг кроманьонца ничем морфологически не от-

личался от мозга современного человека, а неандерталец и тем более синантроп — питекантроп не могли быть людьми на том основании, что их мозг только еще формировался. Ни создание орудий и первичное разделение труда у синантропа, ни начало матриархата и переход к оседлости у неандертальца во внимание не принимаются, ибо уже по исходному определению мозг «настоящего» человека «не имеет права» приобретать никаких морфологических изменений!

Отсюда, естественно, делается вывод, что не существует никакой наследственной передачи индивидуальных морфологических признаков центральной нервной системы человека; все признаки такого рода являются благоприобретенными в результате контакта и взаимодействия с предметным миром, созданным предыдущими поколениями. Но допустимо ли всерьез утверждать, что, окружив любого ребенка с рождения соответствующими вещами, книгами и указаниями, мы сделаем из него не только Рафаэля, Паганини, Маркса или Менделеева, но при желании сумеем сформировать универсального гения во всех областях человеческого творчества?

Маловероятно, что из всех жителей заштатного селца Холмогор только Михайло Ломоносов был в свое время окружен неким «предметно развернутым богатством», толкнувшим его бежать в Москву, к иному (опять-таки недоступному, по-видимому, никому другому) «предметно развернутому богатству», благодаря которому он и стал «нашим первым университетом»...

Отметим, что изложенная концепция обосновывается не столько экспериментальными данными, сколько ссылками на К. Маркса, и в первую очередь на то место из ранних работ Маркса, где он говорит: «Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз,— короче говоря, такие *чувства*, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как *человеческие* сущностные силы. Ибо не только пять внешних чувств, но и так называемые духовные чувства, практические чувства (воля, любовь и т. д.), — одним словом *человеческое* чувство, человечность чувств,— возникают лишь благодаря наличию *соответствующего* предмета, благодаря *очеловеченной* природе. Образование пяти внеш-

них чувств — это работа всей до сих пор протекшей всемирной истории»¹⁶¹. И еще: «Каждое из его (человека.— В. Ш.) *человеческих* отношений к миру — зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, мышление, созерцание, ощущение, хотение, деятельность, любовь,— словом, все органы его индивидуальности... являются... в своем *отношении к предмету* присвоением последнего, присвоением *человеческой действительности*»¹⁶².

Едва ли правомерно делать из этих цитат вывод, что Маркс отрицал сам принцип наследования некоторых основных нервно-психических свойств человека; тем более невероятно, что он предполагал в самом предметно развернутом богатстве наличие каких-то нервно-психических качеств, которые могли бы быть каким-то образом сообщены предметам и столь же непонятным образом *непосредственно* из них усвоены.

В свете современной науки проблема наследования особенностей психологического склада, в том числе и наследования способностей, никак не может считаться псевдопроблемой или идеалистическим заблуждением.

Да и К. Маркс и Ф. Энгельс никогда не отрицали наследственных, филогенетически создающихся задатков и способностей «живого природного существа», каким является человек. Тех самых задатков и способностей, которые нельзя «присвоить из предмета», но можно *развить, развернуть, вызвать к жизни, обогатить*, как об этом говорит сам К. Маркс («развивается» и только «частью порождается», сравни также: «призвание, назначение, задача всякого человека — всесторонне развивать все свои способностей»¹⁶³ и т. д.).

В другом месте об этом говорится еще более определенно: «Первая предпосылка всякой человеческой истории — это, конечно, существование живых человеческих индивидов. Поэтому первый конкретный факт, который подлежит констатированию,— телесная организация этих индивидов и *обусловленное ею отношение их к остальной природе*» (курсив мой.— В. Ш.)¹⁶⁴.

Между прочим, еще при жизни К. Маркса и Ф. Энгельса делались попытки обвинить их в отрицании наследственных морфологически закрепленных особенностей человеческой индивидуальности, приписывая им утверждения, близкие к тому, что «все психологические новообразования воспроизводятся отдельными людьми не в порядке онтологической наследственности, а в порядке

одних только прижизненных приобретений». Хорошо известно, как К. Маркс и Ф. Энгельс ответили на это вздорное обвинение: они «вовсе не думали, как воображает Санчо, будто каждый должен выполнять труд Рафаэля,—они полагали только, что каждый, *в ком сидит Рафаэль*, должен иметь возможность беспрепятственно *развиваться*» (курсив мой.—В.Ш.)¹⁶⁵. Именно развить, а не вложить откуда-то извне соответствующие нервно-психические механизмы, прирожденные человеку, как представителю вида *homo sapiens*, и переданные ему по наследству от далеких предков.

Не подлежит сомнению, что организм в его видовой качественной определенности есть исторически сформировавшийся результат воздействия внешней среды, что, пока он не перестанет быть данным видом, он не изменится очень сильно ни внешне, ни внутренне. Но можем ли мы подходить с одной и той же меркой вида к животному миру и к миру людей? Можно ли объявлять кроманьонца «сопричисленным к лику» людей, раз он *внешне* походит на вид *homo sapiens* в его сегодняшних характеристиках, и отказывать в подобной «кононизации» неандертальцу и синантропу, раз они *внешне* отличаются от современного человека? Не объединяет ли человека, как вид семейства гоминидов, *нечто гораздо более важное и общее (как для питекантропа, так и для нашего современника!)*, чем внешность? И не есть ли это самое важное, самое главное для вида *homo sapiens* — *производство орудий, общественный труд*?

Около миллиона лет развития человека от питекантропа до кроманьонца дали весьма заметное изменение физических характеристик, связанное с трудовой деятельностью наших ископаемых предков:

- а) выпрямление ног с соответственным изменением составляющих костей;
- б) укорочение рук и закрепление праворукости;
- в) увеличение угла посадки головы;
- г) уменьшение нижней челюсти и соответственное изменение ее конфигурации;
- д) возрастание объема головного мозга и соответственное изменение конфигурации черепа при одновременном уточнении костей черепа.

Изменялись ли при этом психические особенности, присущие человеку как виду? Ответ может быть только положительным. Вспомним о кардинально важных со-

бытиях, происшедших за этот период времени в жизни человечества, а именно:

а) возникновение трудовых навыков;
б) возникновение и развитие звуковой речи и зачатков искусства;

в) все увеличивающийся объем положительных знаний.

Допустимо ли считать, что морфологические особенности мозга и всей системы высшей нервной деятельности человека не претерпевали при этом столь же существенных изменений? Если бы это было действительно так, мы были бы вынуждены принять один из двух вариантов: а) мозг животного превратился в мозг человека каким-то скачком, мгновенно; или же б) уже питекантроп обладал во всех отношениях человеческим мозгом, готовым к приобретению любых навыков и формированию любых способностей, вплоть до самых высших. В первом случае нам было бы очень трудно объяснить природу этого скачка, несовместимого с основными положениями теории эволюции; во-втором — наш основной вопрос попросту был бы отнесен еще дальше в глубь времен, что, несомненно, не освободило бы нас от необходимости искать на него ответ.

Некоторые авторы полагают, что на стадии кроманьонского человека прекратилось видимое изменение физических характеристик человека. Очевидно, прекратилось не совсем, если как раз в это время началась дифференциация столь заметно различающихся внешне человеческих рас. Для нас важнее тот, по-видимому, бесспорный факт, что физическая эволюция человека на стадии кроманьонца если и не завершилась, то существенно замедлила свой темп и, подобно другим биологическим характеристикам, перестала играть решающую роль в дальнейшем развитии человеческого общества. Почему же эта эволюция не прекратилась раньше, если социальные закономерности действовали уже на стадиях синантропа и неандертальца? Дело в том, что физическая эволюция видовых признаков и свойств приобретает первоочередное значение в ходе внутривидовой борьбы, но прекращается в тех ситуациях, когда благоприятные и более или менее постоянные условия среды ослабляют внутривидовую и выдвигают на первый план все-таки видовую борьбу за существование. Это справедливо не только для высших животных, но в какой-то мере, по-

видимому, и для всей живой природы. Тем более это характерно для общественного человека вида *homo sapiens*. Естественно, что перенос акцента на вневидовую борьбу и особенно важную для человека внутривидовую взаимопомощь не может произойти в порядке единичного скачкообразного акта; он осуществляется в процессе длительной и постепенной исторической эволюции. Приобретение в ходе внутривидовой борьбы тех или иных благоприятных внутривидовых отличий, жизненно важных на стадии становления вида, имеет не менее важное значение и для продолжения развития вида в целом. Недаром мы имеем свидетельства о многочисленности *разрозненных* остатков стоянок ранних человеческих предков и все более частые случаи концентрации последовательного наложения остатков стоянок на более поздних стадиях развития вида *homo sapiens*; недаром имеются свидетельства зоологического индивидуализма (людоедство) и его преодоления в массе уже у неандертальского человека (мустьерские захоронения в Комб-Капелль, Ле Мустье, Тешик-Таш и т. д.). Мы можем с достаточной уверенностью считать, что ко времени установления на Земле современных условий обитания основные нервно-психические и моторные приобретения неандертальского человека перспективного типа («неандерталец палестинский») оказались достаточными для переноса главного акцента развития в область вневидовой борьбы за существование, то есть открыли путь дальнейшего последовательного развития вида как такового. Действительно, культурные слои мустьерской эпохи во множестве случаев в одном и том же археологическом раскопе последовательно перекрываются слоями эпох ориньяк — солютре и мадлен. Внутривидовая борьба заканчивается на уровне мустьерских погребений. Менее быстро заканчивается физическая эволюция вида, приводящая в соответствие общую морфологию организма с нервно-психическими и моторными новоприобретениями, цепь которых начинается с эпохи питекантропа. Эта эволюция растягивается еще на тысячелетия из-за солидной медлительности биологических изменений, требующих смены достаточного числа поколений.

Естественно, что, если бы благоприобретенные признаки и свойства человека не передавались по наследству, не было бы ни самого ископаемого человека, ни его превращения в человека исторического, способного ставить осознанные цели своего социального развития¹⁶⁶.

Все это означает, что мы должны признать наследование морфологических изменений центральной нервной системы человека в качестве одного из важнейших и постоянно действующих факторов развития общественного человека и его психики. Отсюда следует также, что с проявлением первых социально обусловленных закономерностей развития, уже на стадии синантропа — неандертальца появляются зачатки нового — специфически человеческого — пути наследования нервно-психических и моторных признаков и свойств организма в порядке прижизненного присвоения культурных навыков и всего общественно-исторического опыта.

Одновременно с развитием речевых и подражательно-изобразительных форм общения формируется и субстрат наследования психических особенностей: прижизненно складывающиеся системные нейродинамические связи коры головного мозга.

Безусловно, логическое, равно как и художественное, мышление, не может развиваться у человека, растущего изолированно от общества и продуктов его деятельности, ибо мышление человека развивается только на базе общения и главным образом общения речевого. Но можно ли на этом основании утверждать, что человек не имеет никаких врожденных *способностей*, никаких врожденных *возможностей* говорить, ходить по-человечески, рисовать, петь и усваивать моральные нормы?

Люди «дикие»
и не дикие

Трудно представить себе человека, который воспитывается без людей.

Но оказывается, что такое воспитание возможно: к настоящему времени наука собрала достаточное количество фактов о детях, воспитанных животными ¹⁶⁷.

Найденные, например, в Индии в 1920 году «девочки-волки» Амала и Камала были отправлены в сиротский дом и находились там под постоянным наблюдением индийского ученого Р. Синга, который аккуратно вел наблюдения над ними.

Взятые из логова волков дети и вели себя как волки: ходили на четвереньках, боялись яркого света, ненавидели одежду, лакали (а не пили, как мы) воду, предпочитали сырое мясо и брали пищу с земли (а не с рук), были по ночам и спали как щенки — друг на дружке. Девочки, естественно, совершенно не умели разговаривать, а ко всем людям относились враждебно.

Как будто бы действительно «у человека, живущего с раннего детства вне соприкосновения с объективными формами, в которых воплощена человеческая логика, и вне общения с людьми, процессы логического мышления не могут сформироваться, хотя бы он встречался бесчисленное количество раз с такими проблемными ситуациями, приспособление к которым требует формирования как раз этой способности»¹⁶⁸; как будто бы действительно в данном случае ребенок ничего не наследовал от человека.

Но посмотрим, что было дальше с «девочками-волками». Младшая Амала через год умерла, так и не заговорила, не умея стоять на ногах и не научившись надевать одежду. Камала, прожившая с волками не менее пяти лет, жила до 1929 года. Как шло ее воспитание?

В жизни Камалы среди людей Р. Синг отмечает три периода. В первые два года она вела себя как волк. Следующие четыре года мало-помалу усваивала человеческий образ жизни, хотя в ее поведении было еще много волчьих повадок; лишь на третий год упорного обучения она научилась кое-как держаться на двух ногах, если ее поддерживали сзади; через 7 лет она уже ходила самостоятельно, но всякий раз, когда нужно было бежать быстро, скакала на четвереньках; через 4 года обучения она только понимала вопросы и выучила 6 слов, через 7 лет ее словарь состоял уже из 45 слов. В последний трехлетний период жизни у Камалы преобладали привычки человека. Она начала регулярно спать по ночам и даже стала бояться темноты, искать общества людей, ела руками, пила из стакана. Однако ее умственные способности значительно отставали от развития детей ее возраста. Когда Камалу нашли, ей было 7—9 лет, но интеллект ее находился на уровне развития шестимесячного ребенка. В возрасте 16—18 лет она вела себя как четырехлетняя.

Вот из этого-то и из-за еще менее успешного в некоторых других случаях развития человеческого в детях, возвращенных животными и возвращенных затем в человеческую среду, некоторые наблюдатели и делают вывод об отсутствии у людей врожденных способностей к внутренним мыслительным процессам. Но ведь Камала-то все-таки заговорила среди людей (пусть даже ее словарь состоял к 16—18 годам только из 45 слов, десятка человеческих жестов и т. п.)! Но ведь научилась же она ходить на ногах и пользоваться руками! Научилась, так как у

нее, как у всякого представителя вида *homo sapiens*, существовали какие-то врожденные способности, врожденные возможности говорить, пользоваться руками и мыслить логически. Тогда как животное, сколько его — хоть с рождения — ни держи в человеческом обществе, сколько ни знакомь «с объективными формами, в которых воплощена человеческая логика», сколько ни учи — не заговорит, не научится ни логике мысли, ни логике надевания шляпы!

Почему? Потому что у животного нет *врожденных способностей* к этому, нет *врожденных возможностей* для этого.

Чем же объясняется такое долгое, такое трудное, а иногда, может быть, и невозможное воспитание человеческого в детях, проводивших свои первые годы среди зверей?

Только, очевидно, тем, что человеческое в человеке начинает развиваться с самых первых дней жизни ребенка и, конечно, всецело зависит от среды обитания. Если эта среда человеческая, то развитие идет нормально, если эта среда нечеловеческая — непривычная для видового развития, — то оно идет ненормально. Ясно, что аппарат центральной нервной системы, с которым ребенок появляется на свет из чрева матери, начинает разворачиваться, выявлять свои качества, свойства только с началом двигательной и подражательной деятельности: без двигательной деятельности — прежде всего рук и пальцев — не разовьется, не может развиваться координационно-ритмическое управление двигательными актами; без осознания, то есть в конечном счете без нервно-двигательного закрепления в слове (не считая патологических случаев), не разовьется, не сможет развиваться словесно-логическое управление. А отсюда ясно, что если с самого начала — с первых лет жизни ребенка — он не научается специально человеческим движениям рук и пальцев, то благодаря, в частности, стереотипизации мышечной и моторно-скелетной деятельности ребенка ему очень трудно в дальнейшем переходить к человекообразности в движениях, а значит, и в психическом развитии.

Таким образом, факты воспитания детей, вскормленных животными, только подтверждают наследование главных общечеловеческих морфологически закрепленных качеств центральной нервной системы.

Каковы же эти главные общечеловеческие качества и в каком виде они могут наследоваться?

**Способность
к формированию
способностей**

По мнению А. Н. Леонтьева, главным наследуемым качеством высшей нервной деятельности человека является «способность к формированию способностей» и «мозг человека включает в себе не те или иные конкретные специфические человеческие способности, а лишь способность к формированию этих способностей».

И далее:

«Если в высших психических процессах различать, с одной стороны, их форму, то есть зависящие от их морфологической «фактуры» чисто динамические особенности, а с другой стороны — их содержание, то есть осуществляемую ими конкретную функцию и их специальную структуру, то можно сказать, что первое определяется онтологически, второе — социально. Нет надобности при этом подчеркивать, что решающим является содержание»¹⁶⁹.

Нетрудно увидеть, что если в первом отрывке речь идет о наследовании общечеловеческих способностей, то во втором — о наследовании способностей индивидуальных, особенных для каждого человека (о «форме» психических процессов). Но автор не хочет видеть разницы между этими двумя категориями, что и приводит его к недооценке общечеловеческого в наследственных механизмах психики человека.

Индивидуальные динамические особенности психики человека нас, естественно, в данной работе интересоваться не будут. Мы попробуем рассмотреть, в чем же состоят особенности общечеловеческих морфологически закрепленных в мозгу наследуемых качеств?

Самый беглый взгляд на данные сравнительной антропологии убеждает нас в развитии характерной именно для человека формы черепа не только с особо мощными лобными долями, но с очень развитой теменной частью, которая является вместилищем для «премоторной (двигательной) области» коры и ближайшей к ней подкорки.

Что же представляет собой эта область?

Нейродинамическая организация двигательного акта не заканчивается созданием определенного — «пространственного» или «предметно-синтетического» — нервно-чувствительного поля. Для того чтобы двигательный акт совершился, должна быть обеспечена *организация его протекания во времени*: необходимо, чтобы созданный замысел реализовался в известной серии движений, при-

чем каждое звено этой серии должно быть вовремя заторможено с тем, чтобы уступить место следующему звену. В хорошо устроенном двигательном навыке такая смена отдельных звеньев двигательного акта происходит совершенно автоматически, и движения принимают форму известной «кинетической мелодии» (движение, характеризующееся плавной непрерывностью переходов — ритмически координированное движение).

В исследованиях, проведенных за последнее время, было показано, что основным нейродинамическим аппаратом, необходимым для того, чтобы произвольное движение приняло такой разветвляющийся во времени плавный характер, является аппарат *премоторной области*: «Именно при поражении премоторной области плавно текущие двигательные навыки распадаются, каждое звено движения начинает требовать изолированного импульса и «кинетические мелодии» разрушаются...» — так больной оказывается совершенно не в состоянии играть на инструменте, плавно писать, в наиболее сложных случаях рабочие операции перестают ему удаваться. «Как показало внимательное исследование, такой дефект с наибольшей отчетливостью проявляется в движениях, носящих *ритмический* (курсив мой.— В. Ш.), текущий во времени, характер, но не опирающихся на известную предметную стимуляцию»¹⁷⁰.

Короче говоря, поражение премоторной области мозга оказывается причиной расстройства основных специфических для человека двигательных функций — *трудовых действий* и деятельности *органов общения*, — тех самых психических функций, которые делают человека человеком и имеют *ритмическую (!)* характеристику.

Если мы обратимся снова к данным по психологии музыкальных способностей, то не сможем не обратить внимание на выводы исследователей относительно формирования чувства ритма: «Мы можем с уверенностью утверждать, что *способность к ритму*, к такту — как ее называют музыканты — *свойственна всякому, одаренному рассудком...* Было бы несправедливо оспаривать, что *вообще каждому духовно здоровому человеку свойственна способность к такту* и что если ее у кого-нибудь не оказывается, то это доказывает только, что способность эта не была в нем вовремя развита» (курсив мой.— В. Ш.)¹⁷¹. Или: «*Основы ритмического слуха в форме некоего инстинктивного ритмического чувства врожде-*

ны, так сказать, каждому. То обстоятельство, что все дети уже в самом нежном возрасте проявляют это чувство, так же как и то удовольствие, которое они находят в играх такого рода, указывает на то, что *чувство ритма — как являющееся изначальным достоянием человечества — должно быть предположено у большинства людей*» (курсив мой.— В. Ш.)¹⁷². По единодушному мнению всех исследователей, музыкальные способности могут начать проявляться раньше каких-либо иных способностей: уже в трех-четырёхмесячном возрасте ребенок во многих случаях обладает повышенной эмоциональной впечатлительностью по отношению к интонации и может даже правильно интонировать звуковысотное движение; первые же проявления музыкального ритмического чувства, связанного, как известно, с развитием двигательных навыков, отмечаются уже в возрасте девяти-десяти месяцев¹⁷³, то есть в том самом возрасте, когда ребенок встает на ноги и приобретает человекообразность движений. О том же — о том, что всякому свойственно чувство ритма,— говорит и патофизиология: «Ритмические движения (постукивания типа ||○○○, ||○○○ или ○|○, ○|○.— В. Ш.) не представляли никакой трудности для нормального (даже не музыкального) испытуемого и устанавливались у него сразу. Однако для больных с поражением премоторной области эта задача оказывалась очень трудной, часто непосильной» (курсив мой.— В. Ш.)¹⁷⁴.

Очевидно, видовое морфологическое строение человеческого мозга состоит в такой чрезвычайной прибавке к базовой организации мозга животных, которая включает в себе возможность деятельности ритмической и словесно-логической систем управления поведенческими актами. Но поскольку мы — очень грубо — можем привязать деятельность ритмического управления к височной области мозга¹⁷⁵, а деятельность словесного управления (также грубо) — к лобно-височным долям¹⁷⁶, то нам — особенно в связи с видовой для человека конфигурацией черепа (а значит, и соответствующего морфологического строения вмещенного в него мозга) — и представляется возможным говорить о наследовании некоторых специфических черт строения головного мозга. Мы имеем в виду *передачу по наследству нейродинамической базы двух главных специфических для человека отделов центральной нервной системы, связанных с раз-*

витием словесного и ритмического управления нервно-психической деятельности человека. Подчеркнем, что речь идет именно о базе, без которой ничего не построишь и которая тем не менее ничего не значит, если на ней ничего не строится, если из нее ничто не развивается путем прижизненных приобретений; иначе говоря, о базе, которая заключает в себе все изначально необходимое и решительно определяющее для такого развития.

Вот это, очевидно, и есть те основные нервно-психические, морфологически закрепленные признаки человека, которые передаются по наследству и служат, таким образом, субстратом специфического качества тех психологических новообразований, которые человек приобретает в процессе жизни. Ведь А. Н. Леонтьев совершенно прав, когда отводит главенствующую роль в человеческой психике прижизненному присвоению человеком общественно-исторического опыта, а значит, и системным психическим функциям нейродинамических связей коры головного мозга. Но в том-то и дело, что данные общественные условия не прямо отпечатываются в личности индивидуума, но в ту или иную сторону развивают уже имеющиеся психофизиологические задатки, обусловленные исходной структурой связей главных отделов головного мозга, или, напротив, тормозят, подавляют эти способности, то есть обогащают психику или обедняют ее.

Верно, очевидно, что почти любого ребенка при надлежащих условиях можно научить без заметных ошибок играть на фортепьяно или скрипке, «похоже» рисовать с натуры, танцевать или «сходно» играть на сцене по системе Станиславского. Но станет ли ребенок в самых блестящих условиях Рафаэлем, Паганини, Станиславским или Менделеевым, а то даже и Ломоносовым, — это зависит, очевидно, от того, способен ли он стать им, то есть заложены ли в нем от рождения морфологически закрепленные, наследственные нервно-физиологические возможности для этого. «Грамматике может научиться каждый; вопрос только в том, найдется ли у него, что говорить на этом языке»¹⁷⁷.

Следовательно, мы можем еще раз повторить, что наследование благоприобретенных признаков и свойств у человека идет как по пути наследования морфологически закрепленных в организмах родителей и прародителей физических и нервно-психических качеств, так и по пути прижизненного освоения общественно-исторического опы-

та предыдущих поколений. «Только благодаря труду, благодаря приспособлению к все новым операциям *благодаря передаче по наследству достигнутого* таким путем *особого развития мускулов, связок и, за более* долгие промежутки времени, также и костей (первый путь.— В. Ш.), и *благодаря все новому применению* этих переданных по наследству усовершенствований к *новым*, все более сложным операциям (второй путь.— В. Ш.),— только благодаря всему этому человеческая рука достигла той высокой степени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини» (курсив мой.— В. Ш.)¹⁷⁸.

**У истоков
искусства**

Наш затянувшийся экскурс в спорную проблематику наследования психических признаков и качеств был необходим для обоснования одного из главнейших положений нашей концепции относительно генетически закрепленного разделения людей по типам «художественного», «научного» и «смешанного» мышления. Нам остается рассмотреть, каким образом внешняя среда, в том числе и «очеловеченная» среда, «предметно развернутое богатство» или, как говорил Павлов, «разнообразные образы жизни», давали первобытному человечеству не только материал общественно-исторического опыта, но и условия развития тех или иных унаследованных и врожденных способностей.

Как мы уже говорили, по мере усложнения и дифференциации трудовых процессов функция производственного общения все в большей степени возлагалась на звуковую речь. И поскольку каждый член коллектива так или иначе трудился — мужчины занимались охотой, женщины и старики собирали плоды, растили детей, вместе устраивали себе жилище — техника звуковой речи и словесно-понятийное мышление становились достоянием всех без исключения членов общества. Однако достояние это не могло удовлетворить до конца всех потребностей общения, возникающих у различных членов коллектива, и оно не было одинаково пригодным для всех случаев жизни.

Во-первых, с самого начала существовала *разность темпераментов и энергетики мозга* (по Б. М. Теплову, «сила — слабость» нервной системы¹⁷⁹), что необходимо обуславливало многообразие субъективных реагиру-

ваний индивидуумов на посылки внешней среды. В наших воображаемых сценах первого танца, рисунка и т. п. (стр. 79, 102—103) мы специально характеризовали носителей художественного мышления как людей подвижных, любопытных, наблюдательных — как любителей «оглядываться» и «размахивать руками» при разговоре. Другие, более спокойные по своему темпераменту, старались быть понятыми с возможно меньшей затратой мускульной силы, и звуковая речь давала им эту возможность тем более, чем более богатым запасом нервной энергии обладал их мозг, позволявший быстро схватывать существо и форму опосредованных звуковых сигналов, несущих новое знаковое сообщение.

Подражательные телодвижения, жесты и графемы с течением времени все более оттеснялись звуковой речью в область бытового и культурно-идеологического общения. Все углублявшееся *разделение жизни на сторону производственную и сторону бытовую* играло немаловажную роль в формировании, с одной стороны, по преимуществу логической, с другой — чувственной систем общения. Вместе с тем в процессе утверждения звуковой речи не все люди одинаково уверенно и охотно заменяли ритмизованные изобразительные способы выражения представлений на понятия, выражаемые с помощью слов. Одни оставались верными жесту и начертательному изображению по причине консервативного склада своей психической организации, другие, наоборот, — в силу эмоциональной нетерпеливости, недовольства неполнотой и инертностью словесных обозначений, неспособных передать непосредственное впечатление от реальных объектов изменяющегося мира. Решающую роль в разделении людей по типам мышления сыграло *общественное разделение труда*. «Различие природных дарований есть не столько причина, сколько следствие разделения труда», — цитирует К. Маркс А. Смита¹⁸⁰.

Женщины, старики, больные с самого начала оставались все время в становище и, в отличие от занятых на охоте мужчин, имели возможность свободно варьировать мелодику и ритмику своих аффективных сигналов, находя для них различные области применения — так, например, уже в древнейшие времена матери стали убаюкивать младенцев под звуки колыбельных песен.

То, что бытовая сторона жизни давала особенный простор проявлению эмоционально-изобразительной деятель-

ности, а значит, и развитию художественного мышления, подтверждается и этнографическими данными. У большинства народов, стоящих на низкой ступени общественно-экономического развития, именно женщины, принужденные оставаться в становищах и заниматься бытовыми делами, являются основными носителями всего того, что может быть причислено к искусству.

Так, когда мужчины племени уходят на войну или охоту, женщины провожают их обрядовыми песнями и плясками, должныствующими принести мужьям счастье, добычу, победу, здоровье. При возвращении ушедших женщины снова встречают их песнями, пляской во славу героев. Таковы, например, упоминаемые немецким этнографом Зайдлером песни племени джокомо — «Песня крокодила», «Песня слона», «Песня гиппопотама» и прочие¹⁸¹.

Известный исследователь жизни индийских племен Северной Америки фон Лаугсдорф отмечает, что индианки в Новой Калифорнии имеют свои особые песни и пляски, а у племени колтушей «женщины обычно заменяют музыкантов и поют довольно гармоничный напев, обычно в трех восьмых»¹⁸². На островах Фиджи мужчины из высших классов никогда не поют, поют только женщины и дети. К. Бюхер в книге «Работа и ритм» приводит место из сборника песен и напевов племени ваниамведов в Восточной Африке, где говорится: «Что касается лиц, слагающих песни, прежде всего, надо заметить, что поэтами являются не мужчины, но женщины. Причем то, что они сочиняют, является своего рода предопределением». Отголоски этого исключительного положения женщин можно уловить и в эстонской поговорке: «Песня есть дело женское». И дабы не ограничиваться только музыкой, сошлемся еще на польского путешественника А. Фидлера, который, описывая быт индейского племени чама, находящегося на очень примитивной стадии развития, говорит о примечательной особенности: художественные наклонности или, по крайней мере, их проявление присущи у чама «только женщинам. Женщины лепят из глины искусные горшки различной формы и украшают их характерными рисунками»¹⁸³ и т. д. Не следует, конечно, делать из этого вывод об исключительной одаренности только женщин чама или других американских, африканских, австралийских, океанийских племен. Следует лишь повторить, что бытовая сторона жизни, не регламенти-

рованная столь жестко, как сфера производства, давала людям — и прежде всего женщинам — широкий простор для развития художественного мышления.

В пользу этого соображения говорит и тот хорошо известный археологам факт, что люди палеолита употребляли для создания скульптур, как правило, мягкий камень (известняк, мергель и т. д.), а не твердые породы (кремень, кварц), из которых изготовлялись орудия труда. П. П. Ефименко замечает по этому поводу следующее: «Если, как можно думать, обработка кости для производства предметов охотничьего вооружения и для других аналогичных целей, естественно, должна была находиться в руках мужчины, то обработка мягкого камня, имевшегося под рукой на месте охотничьего лагеря и требовавшего меньше труда и менее сложных инструментов, вовсе не обязательно была также его делом. Возможно, что именно женщинам, постоянным обитательницам зимних стойбищ, принадлежит в данном случае главенствующее место. Во всяком случае, при настоящем уровне нашего знания этот вопрос отнюдь нельзя считать решенным в пользу мужчин»¹⁸⁴.

Вместе с тем и мужчины не представляли в этом отношении вполне монолитной массы. Так, например, охотники — разведчики дичи — самими условиями своей деятельности принуждены были к молчаливому общению с помощью мимики, жестикуляции и графем, а необходимость объяснения сложнейших примет местности, указывающих путь к добыче или к месту нового становища, побуждала их к дальнейшему совершенствованию своего умения. Наблюдательные, подвижные, ловкие и — обязательно — эмоционально активные, охотники научались искусно подражать движениям, повадкам и звукам зверей. Более инертные в эмоциональном и моторном отношении люди, такие, например, как добытчики и хранители огня, а также те, кто проявлял особое умение в обработке камня, постройке жилищ и устройстве западней, привыкали, наоборот, объяснять, командовать, принуждать к содействию, — конечно, слово было их наиболее быстрым и самым надежным помощником.

Поколения разведчиков, охотников, мастеров каменных дел, потомки импульсивных отцов и впечатлительных матерей, попадая в соответствующие условия, развивали, оттачивали, накапливали и передавали по наследству способности к образному восприятию и отображению ми-

ра. Подчеркнем еще раз, что речь идет о периоде становления и формирования основных человеческих типов. В ходе дальнейшего исторического развития человечества и углубляющегося разделения труда генетическая обусловленность все больше уступала место влиянию социальных и культурных факторов, проявляясь лишь в виде соответствующей предрасположенности к тому или иному типу мышления и деятельности.

Исключительно эффективным способом передачи общественно-исторического опыта, реализуемого на основе наследственных типологических качеств, становилась игра детей. Ведь детские игры есть не что иное, как подражание тем или иным занятиям взрослых. Г. В. Плеханов в «Письмах без адреса» приводит на этот счет свидетельства путешественников, наблюдавших быт различных архаических обществ: «Маленькие девочки ничем так не забавляются, как подражая работам матерей. У их братьев игрушками служат... маленькие луки и стрелы». («Исследования Замбезии Давида и Чарлза Ливингстонов»); «...забавы туземцев разнообразны, но они обычно связаны с их будущими занятиями» (Е. Д. Эйр, Нравы и обычаи туземцев Австралии) ¹⁸⁵.

Игры детей, затем обучение юношей, наконец, строго определенное место в структуре производственного коллектива. Таков путь человека в первобытном обществе, и этот путь тем более жестко организует все формы его поведения и мышления, чем более постоянны условия существования племени в целом. Вот почему мустьерская эпоха стала поворотным рубежом в общественном развитии человечества — она положила начало оседлости. И хотя после мустье было еще одно Вюрмское оледенение, однако люди уже нашли средства защиты от резких изменений внешней среды и перестали нуждаться в непрерывных миграциях. Биологические закономерности, дотоле еще игравшие значительную роль в жизни человеческого стада, окончательно отступили перед закономерностями социальными. Человеческое общество вступало в эру успешного обуздания природных сил, эру «очеловечивания» природы. И одной из ведущих сил общества в этом великом противоборстве становилась практика художественного мышления и действия, закрепляемая в рамках обособленного социального института — Искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Изобразительная деятельность верхнего палеолита, следы которой найдены сегодня на обширной территории Евразийского материка, не является первичным художественным опытом человечества. В свете современных научных данных представляется несомненным, что пантомима, танец, театрализованное действие, графическое и объемное изображение, примитивная музыка и поэзия возникли раньше эпохи ориньяк — солютре.

2. Если первоязык человеческого общения включал в качестве составных элементов и эмоциональный и подражательный звуки, и трудовой и подражательный жест, и подражательное начертание, и образно-выразительное слово, то зачатки художественного мышления, художественного (изобразительного) действия, а значит, и основные структурные элементы, делающие возможным существование искусства, возникают одновременно с мышлением вообще, с формированием человеческого мозга как субстрата мышления.

3. Поскольку любое художественное изображение призвано выполнять ту или иную коммуникативную функцию в качестве некоего социализированного представления, оно не может рассматриваться как результат деятельности одной лишь первой, низшей, чувственной сигнальной системы.

4. Формирование нервно-психической базы для создания художественно-изобразительных сообщений нераз-

рывно связано с формированием трудовых и подражательных движений и специальной, свойственной только человеку системы ритмического управления такими движениями.

5. При наличии двух взаимодополняющих способов выражения мысли (жеста и слова) дифференциация типов «художественного» и «логического» мышления осуществлялась путем образования, наследственного закрепления и социального развития особенностей нервно-психической организации, обеспечивающих наиболее эффективное решение коммуникативных задач в разнообразных условиях производственной и бытовой практики.

Изложенные соображения и выводы имеют, безусловно, дискуссионный характер, но поскольку соответствующая проблематика долгое время оставалась фактически вне внимания большинства исследователей, то автор сочтет свою задачу выполненной, если поднятые им вопросы будут способствовать дальнейшему обсуждению проблемы происхождения искусства.

ПРИМЕЧАНИЕ

- ¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, М., 1963, стр. 314.
- ² Ч. Дарвин, Сочинения, т. 5, М., 1953, стр. 440.
- ³ См.: А. Уоллес, Дарвинизм, М., 1911, стр. 341.
- ⁴ Ч. Дарвин, Сочинения, т. 5, стр. 488.
- ⁵ Там же, стр. 499.
- ⁶ Там же, стр. 590.
- ⁷ Там же.
- ⁸ См.: М. А. Мензбир, Современное состояние теории полового подбора Ч. Дарвина.— «Природа и охота», 1882, июнь, стр. 1—24.
- ⁹ См.: А. Д. Некрасов, Половой подбор и вторичные половые признаки, М.—Л., 1927.
- ¹⁰ См.: А. М. Никольский, В защиту теории полового подбора, Харьков, 1907.
- ¹¹ См.: А. Уоллес, Дарвинизм, стр. 308—314.
- ¹² Ч. Дарвин, Сочинения, т. 5, стр. 444.
- ¹³ А. Д. Некрасов, Очерк истории проблемы полового подбора от Дарвина до наших дней.— Ч. Дарвин, Соч., т. 5, стр. 109.
- ¹⁴ В. В. Бунак, Происхождение речи по данным антропологии.— Происхождение человека и древнее расселение человечества, М., 1951, стр. 250.
- ¹⁵ А. Д. Некрасов, Очерк истории проблемы полового подбора от Дарвина до наших дней.— Ч. Дарвин, Соч., т. 5, стр. 100.
- ¹⁶ Там же, стр. 972.
- ¹⁷ См.: В. Келер, Исследование интеллекта человекообразных обезьян, М., 1930.
- ¹⁸ См.: Г. З. Рогинский, Навыки и зачатки интеллектуальных действий антропоидов, Л., 1948, стр. 123.
- ¹⁹ В. Р. Букин, О способности шимпанзе к воспроизведению графических действий.— «Вопросы психологии», 1961, № 2, стр. 117—118.

- ²⁰ См.: Г. Спенсер, Основания психологии.— Соч., т. 4, Спб., 1876, стр. 300—335.
- ²¹ Г. Линдберг, Великие потопа.— «Наука и жизнь», 1955, № 8, стр. 128. См. также: Г. Линдберг, Четвертичный период в свете биогеографических данных, М., 1955.
Регрессия — отступление океана, *трансгрессия* — наступление океана на сушу.
- ²² *Австралопитек* («южная обезьяна») — древняя человекообразная обезьяна, обитавшая около миллиона лет назад в безлесных пространствах Азии и Африки.
- ²³ Н. Н. Ладыгина-Котс, Дитя шимпанзе и дитя человека, М., 1935, стр. 226.
- ²⁴ Это, кстати, относится, очевидно, не только к животным и человеку, но и вообще к живой природе,— вспомним хотя бы о мичуринской «расшатанной наследственности». Дело в том, что, добываясь скрещивания разных видов растений (например, вишни с рябиной), И. В. Мичурин выяснил невозможность прямого скрещивания чистых видов. Для того чтобы такое скрещивание стало возможным, необходимо «расшатать» наследственность исходных видов путем предварительных прививок на эти растения черенков родственных сортов.
- ²⁵ См.: Я. Я. Рогинский, Ч. Дарвин и проблема происхождения человека.— Ч. Дарвин, Соч., т. 5, стр. 66.
- ²⁶ И. М. Жукова, Роль анализа и обобщения в познавательной деятельности.— Процесс мышления и закономерности анализа, синтеза и обобщения, М., 1960, стр. 55.
- ²⁷ «Павловские среды», III, М., 1949, стр. 8.
- ²⁸ Именно в этом смысле можно сказать, что общество порождено общением и для общения. Этимологически это звучит на всех, пожалуй, языках: «Общество» — «общение», «Gesellschaft» — «Geselligkeit», «sociate» — «assosiate» и т. д.
- ²⁹ Л. С. Выготский, Развитие высших психических функций, М., 1960, стр. 113.
- ³⁰ С. А. Семенов, Первобытная техника, М.—Л., 1957, стр. 56.
- ³¹ См.: С. Н. Замятин, Палеолит Абхазии, Сухуми, 1937.
- ³² В этом смысле известное положение К. Маркса о том, что в предмете труда запечатлено, «опредмечено» трудовое действие (и способность человека производить это действие), справедливо и для первобытного общества.
- ³³ См.: В. И. Равдоникас, История первобытного общества, ч. 1, Л., 1939, стр. 163.
- ³⁴ В. Ф. Зыбковец, Дорелигиозная эпоха, М., 1959, стр. 28.
- ³⁵ В. В. Бунак, Происхождение речи по данным антропологии, стр. 284.
- ³⁶ И. П. Павлов, Полное собрание сочинений, т. III, кн. 2, М.—Л., 1951, стр. 232—233.
- ³⁷ См.: И. М. Жукова, Роль анализа и обобщения в познавательной деятельности, стр. 49—50.
- ³⁸ Я. Я. Рогинский, Ч. Дарвин и проблема происхождения человека.— Ч. Дарвин, Соч., т. 5, стр. 68.
- ³⁹ См.: П. Я. Гальперин, Развитие исследований по формированию умственных действий.— Психологическая наука в СССР, т. I, М., 1959.
- ⁴⁰ Н. Ю. Вайтонис, Предыстория интеллекта, М.—Л., 1949, стр. 214.

- ⁴¹ Это, очевидно, и есть «специально человеческое, высшее мышление» (И. П. Павлов), которое имеет замечательную особенность: оно всегда проявляется (то есть существует) реально — в словах и орудиях труда, в живописи, музыке и жесте, в чертеже, в математической формуле и в каменном рубиле питекантропа; и все это — «практическое, существующее и для других людей и тем самым существующее и для меня самого, действительное сознание» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, М., 1955, стр. 29).
- ⁴² Ю. Н. Давыдов, Труд и свобода, М., 1962, стр. 19.
- ⁴³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, М., 1961, стр. 290.
- ⁴⁴ В. Г. Афанасьев, О принципах классификации целостных систем.— «Вопросы философии», 1963, № 5, стр. 32.
- ⁴⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 290.
- ⁴⁶ Л. Леви-Брюль, Первобытное мышление, М., 1930, стр. 104.
- ⁴⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 19.
- ⁴⁸ А. А. Леонтьев, Возникновение и первоначальное развитие языка, М., 1963, стр. 119.
- ⁴⁹ А. Валлон, От действия к мысли, М., 1956, стр. 226.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ См.: А. А. Леонтьев, Возникновение и первоначальное развитие языка, стр. 102 и далее. См. также: А. П. Поцелуевский, К вопросу о древнейшем типе звуковой речи, Ашхабад, 1944, стр. 50.
- ⁵² Schomburg, Reisen in Britischen Guiana, Leipzig, 1847, S. 154.
- ⁵³ П. Симонов, Что такое эмоция? — «Наука и жизнь», 1965, № 3, стр. 54.
- ⁵⁴ Там же, стр. 56.
- ⁵⁵ Там же, стр. 57.
- ⁵⁶ Там же, стр. 65.
- ⁵⁷ А. А. Потебня, Из лекций по теории словесности.— «Басня, пословица, поговорка», Харьков, 1894, стр. 971.
- ⁵⁸ Э. Гроссе, Происхождение искусства, М., 1899, стр. 290.
- ⁵⁹ Из последних изданий можно по этому вопросу рекомендовать хотя бы монографию А. П. Окладникова «Утро искусства» (М., 1968), содержащую обширный фактографический и библиографический материал.
- ⁶⁰ См. на стр. 41 «Таблицу-указатель археологических терминов». Далее — все термины без ссылок.
- ⁶¹ См.: А. П. Окладников, Происхождение искусства.— БСЭ, т. 39, стр. 357.
- ⁶² Я. Я. Рогинский, К вопросу о переходе от неандертальского человека к человеку современного типа.— «Советская этнография», 1954, № 1, стр. 147.
- ⁶³ Н. Кастере, 30 лет под землей, М., 1959, стр. 146.
- ⁶⁴ См., например, А. С. Гущин, Происхождение искусства, М.— Л., 1937; «Очерки марксистско-ленинской эстетики», М., 1956, стр. 28; Г. Пospelов, О природе искусства, М., 1960, стр. 151.
- ⁶⁵ Г. Осборн, Человек древнего каменного века, М., 1924, стр. 314.
- ⁶⁶ Н. Кастере, 30 лет под землей, стр. 146.
- ⁶⁷ Там же, стр. 22.
- ⁶⁸ См.: А. С. Гущин, Происхождение искусства, стр. 88—90.
- ⁶⁹ См.: В. Ф. Зыбковец, Дорегионая эпоха, стр. 237—240.

- ⁷⁰ И. Аугуста и З. Буриан, Жизнь древнего человека, Прага, 1960, стр. 66.
- ⁷¹ Г. и А. де Мортилье, Доисторическая жизнь, Спб., 1903, стр. 273.
- ⁷² «Разговоры об искусстве В. М. Гента». — «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки», т. II (апрель — май — июнь), Спб., 1902, стр. 303—304.
- ⁷³ См.: Я. Я. Рогинский и М. Г. Левин, Основы антропологии, М., 1955, стр. 238; А. А. Леонтьев, Возникновение и первоначальное развитие языка, М., 1963, стр. 67—70.
- ⁷⁴ В. Ф. Зыбковец, Дорелигиозная эпоха, стр. 156.
- ⁷⁵ К. Штайнен, Среди диких народов Бразилии (русский перевод, сокращенный вариант), М.—Л., 1930, стр. 51.
- ⁷⁶ Там же, стр. 111.
- ⁷⁷ Г. А. Бонч-Осмоловский, Кисть ископаемого человека из грота Кник-Коба. Цит. по кн.: Я. Я. Рогинский и М. Г. Левин, Основы антропологии, М., 1955, стр. 258.
- ⁷⁸ См.: А. А. Леонтьев, Возникновение и первоначальное развитие языка, стр. 76.
- ⁷⁹ См.: В. И. Равдоникас, История первобытного общества, стр. 161.
- ⁸⁰ С. А. Семенов, О противопоставлении большого пальца правой руки неандертальского человека. — «Краткие сообщения института этнографии имени Никлухо-Маклая», М.—Л., 1950, стр. 76.
- ⁸¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19, стр. 377.
- ⁸² П. П. Ефименко, Первобытное общество, Киев, 1953, стр. 247.
- ⁸³ См.: А. С. Гущин, Происхождение искусства, стр. 50.
- ⁸⁴ С. А. Семенов, Первобытная техника, М.—Л., 1957, стр. 164.
- ⁸⁵ В. Ф. Зыбковец, Дорелигиозная эпоха, стр. 188.
- ⁸⁶ К. Штайнен, Среди диких народов Бразилии, стр. 112.
- ⁸⁷ Там же, стр. 112—113.
- ⁸⁸ См.: Г. и А. де Мортилье, Доисторическая жизнь, стр. 178: «В Солютре найдены только скульптурные изображения, и любопытно, что эти древнейшие из известных нам скульптурных изображений сделаны из камня, а не из глины».
- ⁸⁹ См.: И. Аугуста, З. Буриан, Жизнь древнего человека, стр. 36.
- ⁹⁰ А. С. Гущин, Происхождение искусства, стр. 104.
- ⁹¹ И. И. Фомин, Искусство палеолитического периода в Европе, М., 1912, стр. 63—64.
- ⁹² См.: П. П. Ефименко, Первобытное общество, стр. 530.
- ⁹³ Аспиранту Института археологии АН СССР Г. Н. Матюшину на обширном материале раскопок неолита и века бронзы в районе Прикамья, Башкирии и Урала удалось проследить возникновение меандрового орнамента так называемой андроновской культуры — из изображений утки в «гребенчатых» орнаментах керамики местного неолита. См.: Г. Н. Матюшин, Неолит Башкирии, М., 1964. Диссертация на соискание степени кандидата исторических наук.
- ⁹⁴ «Так, волнообразная фигура с перемежающимися точками изображает гигантскую змею—анаконду с ее большими темными пятнами, ромб с зачерченными углами — известный род рыбы, водящийся в лагунах...». «Часто встречающийся крест, который в Америке так часто давал повод к неосновательным гипотезам, есть не что иное, как изображение особого вида ящерицы»...

- «Один дикарь говорил Бульмеру, что он черпает свои идеи из наблюдения предметов. Он... создавал новые формы на основании узора змеиной чешуи или кожи ящерицы...» и т. д. и т. п. (Э. Гроссе, Происхождение искусства, стр. 112—115).
- ⁹⁵ Цит. по кн.: А. Валлон, От действия к мысли, стр. 174.
- ⁹⁶ А. М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 27, М.—Л., стр. 444.
- ⁹⁷ Г. Спенсер, Сочинения, т. 6, ч. 2, Спб., 1889, стр. 171.
- ⁹⁸ См.: А. Н. Леонтьев, Проблемы развития психики, М., 1959; его же, О социальной природе психики человека.—«Вопросы философии», 1961, № 1.
- ⁹⁹ Г. Спенсер, Сочинения, т. 6, ч. 2, стр. 173.
- ¹⁰⁰ И. Рыжкин, Назначение музыки и ее возможности, М., 1962, стр. 71.
- ¹⁰¹ Цит. по кн.: И. Рыжкин, Назначение музыки и ее возможности, стр. 18.
- ¹⁰² Там же.
- ¹⁰³ Там же.
- ¹⁰⁴ Р. И. Грубер, Всеобщая история музыки, ч. 1, М., 1960, стр. 33.
- ¹⁰⁵ Там же, стр. 18.
- ¹⁰⁶ Хотя некоторые исследователи, в том числе К. Бюхер, и древние струнные инструменты считают ударными: «Насколько мне известно, они вначале тоже являются ударными инструментами, я имею в виду древнегреческий плектрон: по-видимому, поглаживание и пощипывание струн изобретены впоследствии» (К. Бюхер, Работа и ритм, М., 1923, стр. 276).
- ¹⁰⁷ Р. И. Грубер, Всеобщая история музыки, стр. 42.
- ¹⁰⁸ Там же, стр. 20.
- ¹⁰⁹ К. Бюхер, Работа и ритм, стр. 264.
- ¹¹⁰ Там же, стр. 261.
- ¹¹¹ Там же.
- ¹¹² А. С. Гущин, Происхождение искусства, стр. 7.
- ¹¹³ И. Б. Астахов, Происхождение и развитие искусства в свете марксистско-ленинской эстетики, М., 1958, стр. 706. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения.
- ¹¹⁴ Там же, стр. 707.
- ¹¹⁵ Цит. по кн.: Г. Кюн, Искусство первобытных народов, М.—Л., 1933, стр. 23.
- ¹¹⁶ Г. Спенсер, Сочинения, т. 6, ч. 2, стр. 179—180.
- ¹¹⁷ Цит. по кн.: В. Ф. Зыбковец, Дорелигиозная эпоха, стр. 62—63.
- ¹¹⁸ См.: В. И. Авдиев, История Древнего Востока, изд. 2, М., 1953, стр. 295.
- ¹¹⁹ См.: А. М. Золотарев, Родовой строй и религия ульчей, Хабаровск, 1939; его же, Родовой строй и первобытная мифология, М., 1964; С. П. Толстов, Древний Хорезм, М., 1948.
- ¹²⁰ Ср. Э. Тейлор, Первобытная культура, М., 1939, стр. 163: «Человек первобытного, варварского типа, изъясняющийся метафорами, заимствованными из природы, не ради поэтической эффективности, но просто ради того, чтобы подыскать самые ясные слова для передачи своих мыслей».
- ¹²¹ Г. Спенсер, Сочинения, т. 6, ч. 2, стр. 167—168.
- ¹²² И. П. Павлов, Полное собрание сочинений, т. III, кн. 2, стр. 213.
- ¹²³ Гегель, Сочинения, т. XII, М.—Л., 1938, стр. 30.

- ¹²⁴ Здесь, конечно, имеется в виду как личный, так и общественный опыт Репина, причем именно та его часть, которая обеспечивает «автоматизированное», то есть не требующее специальных логических усилий и даже не осознаваемое решение известных задач.
- ¹²⁵ В пору юности, еще не уверенной в своих силах, бурно переживающей неудачи и постоянно ищущей логического подтверждения результатов своего труда, при работе с натуры такой неосознанности своих профессиональных задач обычно не наблюдается.
- ¹²⁶ См.: Э. Б. Вацуро, Исследование высшей нервной деятельности антропоида (шимпанзе), М., 1949, стр. 310.
- ¹²⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, М., 1961, стр. 490.
- ¹²⁸ И. П. Павлов, Полное собрание сочинений, т. III, кн. 2, стр. 9.
- ¹²⁹ А. Г. Иванов-Смоленский, Очерки патофизиологии высшей нервной деятельности изд. 2, М., 1952, стр. 183.
- ¹³⁰ А. С. Новомейский, Об индивидуальных различиях в запоминании материала производственного процесса.— «Проблемы психологии личности и психологии труда», Пермь, 1960, стр. 90—91.
- ¹³¹ См.: Л. Аркадин, Индикатор таланта, М., 1968, стр. 198.
- ¹³² Л. С. Выготский, Психология искусства, М., 1965.
- ¹³³ А. Г. Иванов-Смоленский, О взаимодействии первой и второй сигнальных систем при некоторых физиологических и психологических условиях.— «Физиологический журнал», т. XXXV, № 5, М., 1949.
- ¹³⁴ Б. М. Теплов, Способности и одаренность.— «Ученые записки института психологии», т. II, М., 1941; его же, Психологические вопросы художественного воспитания.— «Советская педагогика», 1947, № 6; его же, Психология музыкальных способностей, М., 1947.
- ¹³⁵ В. И. Киреенко, Психология способностей к изобразительной деятельности, М., 1959.
- ¹³⁶ Л. В. Занков, Память, М., 1949.
- ¹³⁷ М. Н. Борисова, Определение в условиях зрительного запоминания типологических особенностей высшей нервной деятельности, характеризующихся соотношением первой и второй сигнальных систем.— Доклады на совещании по психологии, М., 1954.
- ¹³⁸ П. И. Зинченко, Вопросы психологии памяти.— «Психологическая наука в СССР», т. I, М., 1959.
- ¹³⁹ А. А. Смирнов, Психология запоминания, М., 1948.
- ¹⁴⁰ Г. А. Ильина, Особенности развития музыкального ритма у детей.— «Вопросы психологии», 1961, № 1.
- ¹⁴¹ См., например: А. С. Новомейский, О взаимоотношении образа и слова при запоминании.— «Вопросы психологии памяти», М., 1958; или другой сборник — «Вопросы психологии труда и искусства», М., 1950, вып. 25; и даже в данных клинических исследований, например в монографии А. Д. Черновой «Восстановление речи при заболеваниях головного мозга» (М., 1958, стр. 73—74), описан больной Х., режиссер (амнестическая афазия), который при пересказе прочитанного обязательно включался в пересказ как действующее лицо.
- ¹⁴² Мы можем, правда, отметить здесь появление совершенно новых,

- присущих только человеку двигательных актов, совершаемых при участии рук и пальцев, в результате которых у человека сформировались, во-первых, противопоставление большого пальца остальным пальцам руки и, во-вторых, праворукость.
- ¹⁴³ С. В. Шервинский, Ритм и смысл, М., 1961, стр. 22—23.
 - ¹⁴⁴ Б. М. Теплов, Психология музыкальных способностей, стр. 273.
 - ¹⁴⁵ Цит. по кн.: Б. М. Теплов, Психология музыкальных способностей, стр. 273.
 - ¹⁴⁶ См. там же, стр. 274.
 - ¹⁴⁷ См.: А. Л. Ярбус, Роль движений глаз в процессе зрения, М., 1965.
 - ¹⁴⁸ Б. М. Теплов, Психология музыкальных способностей, стр. 270.
 - ¹⁴⁹ Там же, стр. 271.
 - ¹⁵⁰ Там же.
 - ¹⁵¹ R. F. Swindle, On the Inheritance of Rhythm.— Amer. Journ. of Psychol., 24, 1913.
 - ¹⁵² Ю. П. Фролов, Органы чувств, М., 1948, стр. 42.
 - ¹⁵³ П. В. Симонов, Что такое эмоция.— «Наука и жизнь», 1965, № 3, стр. 55. См. также стр. 76 настоящей книги.
 - ¹⁵⁴ З. М. Волоцкая, Т. М. Николаева, Д. М. Сегал, Т. В. Цивьян, Жестовая коммуникация и ее место среди других систем человеческого общения.— Симпозиум по структурному изучению знаковых систем (тезисы докладов), М., 1962, стр. 65—66.
 - ¹⁵⁵ См.: О. Роден, Искусство, стр. 178—179.
 - ¹⁵⁶ А. А. Потебня, Мысль и язык, Харьков, 1892, стр. 186—187.
 - ¹⁵⁷ И. П. Павлов, Полное собрание сочинений, т. IV, кн. 2, стр. 246.
 - ¹⁵⁸ См.: И. П. Павлов, Полное собрание сочинений, т. IV, кн. 1, стр. 255—256, 273, 281.
 - ¹⁵⁹ А. Н. Леонтьев, Об историческом подходе в изучении психики человека.— «Психологическая наука в СССР», т. I, М., 1959, стр. 32.
 - ¹⁶⁰ Там же, стр. 34—35.
 - ¹⁶¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., 1956, стр. 593—594.
 - ¹⁶² Там же, стр. 591.
 - ¹⁶³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 282.
 - ¹⁶⁴ Там же, стр. 19.
 - ¹⁶⁵ Там же, стр. 392.
 - ¹⁶⁶ В философском аспекте это можно аргументировать следующим образом: всякий развивающийся организм в его видовой качественной определенности есть исторически сформировавшийся результат воздействия внешней среды, ибо «внешние и внутренние, частные и общие, явные и скрытые от непосредственного наблюдения изменения каждого тела под действием внешних материальных условий есть и запечатление этих воздействий» (О. В. Лапшин, К характеристике отражения как общего свойства материи.— «Ленин и некоторые вопросы теории познания», Горький, 1959, стр. 118).
 - ¹⁶⁷ Еще К. Линней в своей «Системе природы» (1758) упоминал о *Nomo ferus* (диких людях), воспитанных животными. В большой работе американского исследователя проф. А. Джозелла (1940) упоминается о четырнадцати детях, вскормленных волками (двенадцать в Индии и два в Европе), четырех детях, вскормленных

- медведями (три в Литве, один в Индии), и об одном ребенке, выращенном даже леопардом. К настоящему времени опубликовано еще несколько подобных сообщений, в том числе и об африканском мальчике, воспитанном павианами (см.: М. Ф. Неструх.— «Знание — сила», 1946, № 4).
- 168 А. Н. Леонтьев, Об историческом подходе в изучении психики человека.— «Психологическая наука в СССР», т. I, стр. 23.
- 169 «Мозг человека включает в себе не те или иные конкретные человеческие способности, а лишь способность к формированию этих способностей» (А. Н. Леонтьев, О социальной природе психики человека.— «Вопросы философии», 1961, № 1, стр. 39).
- 170 А. Р. Лурия, Восстановление функций мозга после военной травмы, М., 1948, стр. 95—96.
- 171 А. Б. Маркс, Всеобщий учебник музыки, изд. 3, М., 1893, стр. 388.
- 172 М. V a g g o, Der lebendige Klawierungsterricht, seine Methodik und Psychologie, Leipzig, 1914, S. 3.
- 173 См.: Б. М. Теплов, Психология музыкальных способностей, стр. 320—322.
- 174 А. Р. Лурия, Восстановление функций мозга после военной травмы, стр. 97. Интересно, что, чем ближе ранение к центральной борозде головного мозга, тем более отчетливы нарушения трудовых и подражательных движений и навыков; см. там же истории больных Евт. (стр. 92), Моис. (стр. 118—119), Мещ. (стр. 128—130); а также в кн.: А. Р. Лурия, Травматическая афазия, М., 1947 — истории болезней больных Пайк (стр. 80), Прус (стр. 118), Хос (стр. 119) и т. д. Интересно также, что в методиках восстановления речи при заболеваниях головного мозга одна из важнейших — методика подражательных и изобразительных движений. См. кн.: А. Д. Чернова, Восстановление речи при заболеваниях головного мозга, М., 1958, стр. 46—47, 50, 51, 62, 63, 66, 67, 68, 71, 74—85 и др.
- 175 Мы имеем в виду, безусловно, не только корковые функции психики и не очень строгую их локализацию, ибо, как показали еще многолетние исследования Н. А. Бернштейна, «двигательная задача», которой определяется действие, формируется в случаях предметного действия или так называемого символического акта (изобразительное движение, письмо и т. д.) на разных уровнях мозга (как кортикальным, так и подкорковым аппаратом) и при участии различных аффектных систем, в том числе обязательно проприоцептивной и зрительно-слуховой обратной афферентации (см. Н. А. Бернштейн, Общая биомеханика, М., 1926; его же, О построении движений, М., 1947; его же, Некоторые назревающие проблемы регуляции двигательных актов.— «Вопросы психологии», 1957, № 6).
- 176 См.: А. Р. Лурия, Высшие корковые функции человека и их нарушение при локальных поражениях мозга, М., 1962, стр. 229—240 (нарушение активных сенсорных и гностико-мнестических функций), стр. 241—249 (нарушения избирательности и «стратегичности» ориентировочно-исследовательской деятельности), стр. 379—394 (нарушение аналитической и синтетической функций внутренних мыслительных операций) и т. д.
- 177 «Разговоры об искусстве В. М. Гента».— «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки», т. II (апрель — май — июнь), Спб., 1902, стр. 303—304.

- ¹⁷⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 488.
- ¹⁷⁹ См.: Б. М. Теплов, Типологические особенности высшей нервной деятельности, т. I, М., 1956.
- ¹⁸⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 611.
- ¹⁸¹ К. Seidler, Geschichten und Lieder der Afrikaner, Berlin, 1896, S. 17.
- ¹⁸² Von Laugsdorf, Bemerkungen auf einer Reise um die Welt, Frankfurt am Mein, 1812, S. 17.
- ¹⁸³ Цит. по кн.: К. Бюхер, Работа и ритм, стр. 285—286.
- ¹⁸⁴ А. Фидлер, Зов Амазонки, М., 1957, стр. 152.
- ¹⁸⁵ П. П. Ефименко, Первобытное искусство, стр. 406.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Введение	34
Действие-изображение	42
Предпосылки человеческого танца, музыки и рисунка	42
Ступени сознания	53
Изображение и знак	59
От действия к знаку	61
Подражание и изображение	70
Первый танец и первый театр	74
Изображение в материале	82
Зачем изображать в материале?	85
Изобразительно-описательный жест и изобразительно-описательная линия	92
Первый рисунок	95
К гравюре, наскальной живописи и скульптуре	104
От рисунка к орнаменту	108
Польза и красота	111
Как сложили песню	116
Зачем человеку музыка?	117
От выкриков к мелодии	124
От мелодии и песни; трудовая песня	129
Древняя поэзия, первая сказка	133
У истоков искусства	142
«Физиики» и «лирики»	144
Специально человеческая сигнальная система управления изобразительной деятельностью	149
Наследовать или не наследовать?	170
Люди «дикие» и не дикие	177
Способность к формированию способностей	180
У истоков искусства	184
Заключение	189
Примечания	191

Шерстобитов Вилий Фирсович
«У истоков искусства»

Редактор Е. Новик. Художественный редактор Э. Ринчино. Художник Ю. Федорова. Технический редактор Н. Еремина. Корректоры С. Хайкина и Г. Элькина.
 Сдано в набор 10/VII-69 г. А 08494. Подписано к печати 27/VII-70 г. Формат издания 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Усл. печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 9,054. Тираж 8 000 экз. Изд. № 17164. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ № 28.
 Тульская типография Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109. Цена 67 коп.

67 коп.

